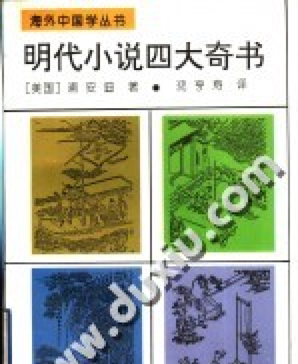

海外中国学丛书
明代小说四大奇书
[美国]浦安迪 著 ● 沈亨寿 译

明代小说四大奇书

（美）浦安迪　著

沈亨寿　译

中 国 和 平 出 版 社

（京）新登字 086 号

明代小说四大奇书
（美）浦安迪　著　沈亨寿　译
※
中国和平出版社出版发行
（北京市西城区百万庄大街 8 号）
邮编：100037
新　华　书　店　经　销
北 京 彩 虹 印 刷 厂 印 刷
※
850×1168　1/32　15 印张　400 千字
1993 年 10 月第 1 版 1993 年 10 月第 1 次印刷
印数：1—4000 册
ISBN7—80037—261—8/G・134　定价：13.00 元

《海外中国学丛书》序

季羡林

国内从事于西域南海古代文通史研究的老一辈的学者们，一定都还能记得，五六十年前冯承钧先生翻译了大量的法国中国学家关于这方面的著作，这些译文对我们的研究工作给予了巨大的帮助。当时中国学已流布全世界，但是在东方以日本为魁首，在西方则以法国为巨擘。这是大家都公认的事实。在这两个国家以外，瑞典的高本漢研究中国古代音韵，取得了空前的成就，为中国最有权威的语言学家所激赏。英国的 A. Waley 翻译介绍了大量的中国古诗，译文优美，受到了广大读者的欢迎。其他国家也有一些成绩卓著的中国学家，这里不一一列举。

这些中国学家，对弘扬中国文化，加深世界各国人民与中国人民的了解与友谊，起了不可磨灭的作用。他们的著作多半都已经介绍到中国来了。至今还为中国人民所阅读，所欣赏，中国人民永远不会忘记的。

也许有人要问：中国自已已经有足够的研究中国文化的专家学者，外国中国学家究竟在什么地方能帮助我们，在什么地方又能超越我们呢？也许还有人认为，中国语言只有我们中国人最能掌握运用，其他国家的学者总不免有隔皮猜瓜、隔靴搔痒之病。不是有的外国中国学家把唐诗“白头宫女在，闲坐说玄宗”中的“玄宗”译为“玄秘的宗教”吗？不是也有外国中国学者把六朝隋唐时期习见的“诚如来旨”译为“诚然是我佛如来的旨意”吗？

这些都是事实，无可否认。我甚至还能举出更多的这样的例子。这说明中国语言文字之繁难。连我们自己的学者也不敢保证，一定不会出这样的笑话。但是，总起来看，我认为，这不是关键问题，瑕不掩瑜。心理学家常讲一个现象：一个人在某一个环境里住久了，住惯了，对他周围的事物往往视而不见。反不如一个外来人，初来乍到，对周围的事物特别敏感，他能一眼就看到别人不注意的现象。我们自己的经验也能够证明，心理学家这个说法是完全正确的。我们常说的一句俗话："旁观者清"，也证明同一个事实。

外国的中国学家就正是这样的"外来人"、"旁观者"。他们研究中国文化、中国问题，能看到我们习而不察的事物。

此外，还有一点，我也必须着重指出。就拿上面谈到的西域南海的研究来作例子吧。五六十年以前，我们对西域南海的研究水平，远远比不上外国学者。原因是，这些地方的古代语言文字，我们多半不通；与这些地方有关的其他资料，我们多半不能掌握。我们除了能读中国史料以外，缺的东西太多，而且说句不客气的话，不通语言文字，不能掌握必要的资料，能读懂古代汉文典籍吗？因此，当冯承钧先生的《西域南海史地考证译丛》出版的时候，我们都由衷地感激他，法文并不是我们每一个人都能读的。这一套丛书，第一册出版于 1932 年，最后一册 1958 年出版，前后相距 20 多年。没有需要，能做得到吗？法国之外，日本学者关于西域南海古代交通的研究成果，我们也翻译了不少，比如关于《大唐西域记》、《法显佛国记》等等的著作，就是突出的例子。这些译文促进了我们的研究工作。

可惜好景不长，冯承钧先生之后，后继乏人，像冯承钧先生这样毕生勤勤恳恳，翻译不辍的"有心人"，再也见不到了。

当然，我们也必须承认，在过去几十年中，我们中国学者在研究西域南海方面，或者在其他方面，都已有了长足的进步。这一点，连外国学者也是不得不承认的。但是，话又说了回来，即使自己有了进步，"他山之石，可以攻玉"这两句古话，到了今天

仍然是真理。如果多了解一点海外中国学家的研究成果，肯定会对我们自己的研究工作大有裨益的。我们翻译了英国学者李约瑟的《中国科学技术史》这一部巨著，它给我们提供了大量的资料和信息，极大地鼓舞了我们的民族自信心，提高了我们的爱国主义思想，促进了外国人民对中国在科学技术方面巨大贡献的认识，如此等等，不一而足。这仅仅只是一个例子；然而这个简单的例子不是包含着极为深刻的意义吗？

根据我自己的观察，除了李约瑟的著作以外，我们对海外中国学家的研究成果，注意得越来越少了。我们几乎是关起门来，搞自己的名山事业。结果是某一些研究工作者视野不广，囿于成见，固步自封，难有新意。这当然大大地不利于我们研究工作的展开。每年都召开一些什么什么国际研讨会，专就社会科学和人文科学来说，多半是热热闹闹一阵，吃吃喝喝一番，长城、桂林、兵马俑，茅台、烤鸭，满面春风。即使留下几篇论文，也多半是应景之作，从中难以窥海外中国学研究成果之全豹，留给我们的印象不深，也不能持久，对我们没有多大好处。

最近我给极受读者欢迎的《文史知识》提意见时，曾讲到这个问题。我希望，我们中国的文史学界多注意外国同行们的研究动态，多阅读人家的研究成果。我们决不能两耳不闻天下事，退到闭关锁国的状态中去。这个意见颇受同行们的重视。时至今日，我们提倡改革开放；但是，我们决不能只开放肯德基、米尼姆、卡拉O. K.、万宝路；可口可乐、T恤衫、耐克旅游真耐穿；而对人家研究中国学的成果，则漠然置之。我这个比拟也许有点不伦不类。一般说来，真正埋首社会科学和人文科学研究工作的人，对卡拉O. K. 之类，不一定有多大兴趣。我只不过想指出这种风气之十分不正常而已。

如果我们放眼看一看今天的中国和世界，我们的头脑会清醒一下的。全国人民，特别是学者们，都在努力弘扬中华文化。中华文化曾普照西方大地，全世界文化的发展皆蒙其利。这一点没有人敢予以否认。因此，现在提出弘扬中华文化的口号，是绝对

必要的。但是，我们要弘扬什么呢？又怎样弘扬呢？我看不出有什么具体的章法。有一位同行说了一句似乎是俏皮但实则含义深刻的话："出口转内销。"他指的是，国外正在兴起一股研究以中华文化为主体的东方文化的高潮，这一股高潮"波撼岳阳城"，也撼动了我们赤县神州。原来出口的东西又转销到国内来了。对这种出口转内销的情况，我们应该竭诚欢迎，大力响应，这对我们弘扬中华文化是天赐良机，求之不得的。

最近几年以来，我经常考虑在人类历史上东方文化和西方文化的关系问题。我发现，几千年以来，这两种文化的关系是，三十年河东，三十年河西，更迭兴替，互为补充，从而促进了人类文化的发展。从19世纪初叶一直到今天20世纪末叶，西方文化主宰了世界。但是西方有识之士已经预感到，他们自己的文化也不能万岁千秋。这个文化现在已经露出了不少破绽，有点强弩之末的味道了。东方文化取代西方文化的迹象已经萌出。西方国家，特别是那几个世界大国，对社会科学和人文科学的研究，露出了一个明显的特点：对东方文化，特别是中国文化，兴趣渐浓。研究印度学的人，从历史语言的考证转向大乘佛教和佛教密宗；研究中国学的人，兴趣渐渐集中到《周易》、《老子》、《庄子》，以及禅宗的研究上来。为什么出现这种现象呢？我个人认为，原因并不难找。西方学者中特别敏感的人看到了自己的文化有了点穷途末日之象，济之之方无他：转向东方文化。

回看我们中国学术界，注意到这个现象的人似乎还如凤毛麟角。这种状况是完全不能令人满意的。我们必须想方设法，唤起大家的注意。唤起的方法多种多样，出版这样一套《海外中国学丛书》或许是其中最重要的。它至少能起到当年冯承钧先生《西域南海史地考证译丛》已经起过的作用。我们希望，通过这一套丛书的出版，海内外中国学的研究能够互通声气；通过这一套丛书的出版，真正能为弘扬中华文化做些脚踏实地的工作；通过这一套丛书的出版，能改变一下当前这种闭塞的情况；通过这一套丛书的出版，"投石击破水中天"，能投出一块这样的石头。总之，

作用是很多很多的。希望这一套丛书能带我们跟上世界潮流。我个人认为，这是雪中送炭的工作，但又何尝不能理解为是锦上添花呢？

以上是我的想法，也是我的希望。

是为序。

1991.1.2

作 者 弁 言

当拙作的华语版将要付梓的今日，我觉得应该附加一言以表达此际喜惧交集之感。我身乃异邦人，来胆大妄为的发表自已对中国文化名作的管见，未免有所畏缩。尽管我从事学习中国语文早已年逾不惑，而毕竟对中国文化的基本知识恐仍有颇多不如初学者之处。虽然如此，我所以冒昧提供本书在它们的本国出版以渎中国朋友之目，只是因为本文中的研究方法与中国学者的角度稍有出入，在下面试说明其一二点。

首先，本书的核心论调原来是从比较文学理论的观点出发的，即视明清小说文类为一种归属书香文化界的出产品，因此始终标榜着“文人小说”的概念。这个看法并不否认所谓“四大奇书”各各脱胎于通俗文化的民间故事、说书等现象，而只是强调这些长篇小说是经过文人撰著者手里的写造润色才得出一新的文体来，这个体裁除了反映明清文人的美学手法、思想抱负之外，也常呈现一层潜伏在错综复杂的字里行间、含蕴深远的寓意，惯用反讽的修辞法来提醒读者要在书的反面上去追寻“其中味”。我特别突出这四部泛称“通俗小说”的作品富有文人色彩的一面，并不敢表示扬雅抑俗的偏见。相反，我的用意正是要推崇中国文化传统独有的雅俗交融的伟大精神。

第二点，与治明清小说的国内学者稍微分歧的是，我硬取传统小说评注家的读法为首要的解释框架。虽然近年来大陆的中文研究界日益重视此等批评资料，而多半是用来探讨作者版本问题，仍不重视它们对小说本文含义的阐释。正如在本书序文里说明的那样，我认为这一批资料，连在最牵强离谱的地方，都可以给我们一个非常大的启发，因为那些评者本人原来属于四大奇书刊刻

行世时的看官听众，因此他们对小说本义的理解比我们异时异地的读者离得近一些。我幸而有机会驰骋在这些批评本之中，多蒙世界各地汉籍图书馆——尤其是北京图书馆、北大图书馆、首都图书馆等处的恩助。在细阅版本上的批语、序跋等文以寻绎书中言外之音时，常感到不谋而合的共鸣，使我这个局外人体会那种远方之朋幸遇同志师友的喜悦。

最后，我想借此机会致谢沈亨寿老先生，他费了三年多的苦功成就本书的译稿。沈先生的翻译不仅确切流畅，而且更使人敬佩的是他处处在英语拙作文理不明的地方竟窥透了原文未能讲通的本义。此外，他又详尽校勘了书中引录的各种研究资料，多处纠正原文内容上的错误。

与此同时，我也想乘此机会向徐朔方教授表达无穷的感激。徐先生对本书原来构思和成文曾有莫大的贡献，后来在中国发表译文一事也全赖他友好的斡旋。此外，在这书写作修改的过程中也曾经请教于多数国内外文研界的老师学友们，深恐拙作会污其芳名，所以不敢一一列举致谢。无论如何，本书有不少不足之处，无非是由于我本人知识不全，读法不对，在此只能垂首敬请中国朋友笑纳指正，以使我能实现一生研究中国古典文学的本愿。

1991 年春

（原著者以汉语书写）

序

鉴于本书篇幅颇大，我想一开头先把自己的意图说一下。从实质上说，本书汇集了四篇研究中国明代所谓“四大奇书”的专著，给它的英语版只好起个颇为单调乏味的书名：The Four Masterworks of the Ming Novel。这些论文皆可独立成篇，分别作为对这几部作品的阐释，听任读者随意取舍。但全书也想提出一些争辩性的论点。为了不浪费读者时间，我想尽可能扼要地将其概述如下。

首先，我对这些“奇书”的见解是基于这么一个信念，即它们只有被看作是反映了晚明那些资深练达的文人学士的文化价值观及其思想抱负，而不仅仅作为通俗说书素材摘要时，才会获得最富有意义的解释。我相信，这几部小说的最完备修订本的作者和读者正是创作了独树一帜的明代“文人画”和“文人剧”精品的同一批人。所以，我不揣冒昧，也许是言过其实地把这些小说称为“文人小说”。

作了这样的交代之后，我便想就下列几个特殊的方面谈一些我的看法。第一，我想证明，这四部作品以它们最成熟的面貌问世，标志着中国散文小说中一种新文体的崛起。我认为，这些作品尽管在主题和风格上大相径庭，可是在结构和修辞方面的一系列共同特征显示出它们的作者具有强烈的文类意识。虽然，时至今日，除了我把它用来作为本书书名的所谓“四大奇书”之外，还没有给这种文体一个更精确的标名。为了支持我关于这一体裁成型不早于16世纪的论点，我觉得有必要对每一部小说的成书和作者等问题的现有证据作一番详尽费时的概述。这种考证探究并非本书主旨，我也不认为自己在这一领域有何独特的发现，我之所

以试图综述这方面现况，只是想表明16世纪修订本对四大杰作的出现所作出的莫大贡献，并以此阐明它们对早先的说书材料作了何等脱胎换骨的改造。这当然不是否定通俗故事本身和先行叙述素材在每一部作品演化过程中的重要性，而只是为了强调说明，这一批新瓶也许比它们的老酒更有意义。

换言之，我想说明，在这里分析的每一部作品都不只是意味着对各自的叙事系统作了最详尽的复述，而实际上是指一道以先前故事来源和通俗意象为素材，进行了主要是反讽处理的彻头彻尾的修改过程。按我的理解，反讽修辞术在明代小说发展中所起的决定性作用，就像稍后时期欧洲小说文体的情况那样，是一把具有两面刀锋的利刃：它一方面生产出一些主要用来削弱通俗文化对英雄人物的意象和褒贬偏情的作品，但与此同时，它又带有树立某种正面形象的必要含义，尽管这只不过是正在崩溃的价值观系统所遗下的废物。在对这四部富有反讽色彩的杰作所表现的意义变化进行试探性分析时，我将尽可能把小说中所表达的观念跟明代思想史背景联系起来。这样，我便特别注意强调那些反映小说本质的“儒家”倾向性——尽管作品中实际表现的浅薄说教片段似乎完全是用佛、道两家术语来表达的。我将在最后一章总结性论述中设法论证这种说法是有益的。不过，届时我还想说明，这儿一些明显矛盾是无关宏旨的，因为我们在本书中要探讨的始终是构成晚明思想核心的折中论，这种人生观因其融合了佛家和道家的情感而变得更为丰富，然而却从未脱离过当时文学修养和价值的儒家基石。

我坚持对小说进行的反讽阐释显示出这样一个事实，即我是以比较文学的方法论，尤其是从西方文学批评中的现代小说理论这一角度来分析作品的。我坦率地承认这一点。我希望对中国作品的这种研究方法将不仅能使外国学者把这些作品泛称“novel”更名符其实，（我曾在别处对这个问题进行专门论述），而且同时还可以拓宽“novel”这一术语的定义，使之能接纳非西方传统中类似的文学情况的范例。不管怎么说，本文所要分析的小说“奇

书”本身用不着以任何时髦的批评术语来为其证明价值。

然而我对明代小说杰作的处理另有一点需作说明。我必须承认，在研讨这些名文时妄自加上自己的批评见解一事不免有过顾虑，因为它们毕竟属于一宗异邦的文化遗产。但我总是不断受到中国朋友和同行们的热情关怀，他们对一位异邦人来阐释本国文学丰碑所持的宽容态度使我的疑虑顿然消释。只要设想一下，在任何其他文化环境中，一位外国学者倘若敢于闯入他们文化遗产的圣地并妄加评论将会带来什么样的后果，那么，上述的慷慨精神就显得更为感人。

此外，还可以谈一下另一种原因，说明我为什么认为本文所提出的见解并不像乍看之下那样陌生，这是因为我主要的启发和指导都得自中国的传统小说评注家。他们的批注附随着不少明末清初小说名著的精刻版本。只因为这些评论家常犯言过其实、各执一词的弊病，近代学者往往把他们的见解摒弃于严肃的小说研究之外。但我相信，这些批评资料的系统运用至少有两大理由可以为它辩护：第一，尽管这种批评常多主观臆度和偏颇离谱之处，但它们的中鹄率与现代批评家的成绩相较，毕竟犹胜一筹。更贴切的一点是，这些评论纵然有精有粗，都使我们得以窥见这几部奇书对当时的看官听众，即16—17世纪的文人读者，所表达的原意。

我得益于早期中国的评注家们，正如我受惠于20世纪中国文学研究的成果，即把著名通俗小说纳入学术研究课程的老前辈以及大批近代中国学者在这一领域获得的大量有价值的研究成果。本书第一章能够写成，完全是杭州大学徐朔方教授鼎力相助的结果。他在1983—1984学年间作为卢斯研究员来到普林斯顿大学，帮助我举办了一系列有关嘉靖和万历文学的研究生讨论班。我也深深感谢北京的吴晓铃教授慷慨相助，让我分享他的博学宏文，并为本书亲笔题写了书名。在我这里近处，我的研究显然受益于夏志清、韩南（Patrick Hanan）、柳存仁、雷威安（André Lévy）、芮效卫（David Roy）等国外人的著作，他们从根本上创建了西方研

究中国古典小说的学术领域。此外，还有无数老师、学生、同学们在我写作此书过程中都有过莫大帮助，不能一一举名，只好在此表示深切的谢意。

作者

1986年6月于新泽西州、普林斯顿

目　录

第一章　文人小说的历史背景

自弘治（1488—1505）至万历（1573—1619）中期左右100多年间——即大约相当于西历16世纪这段时间里，中国古典小说中最脍炙人口的四部作品开始以它们最完整的形式流传于世。这四部书——《三国志通俗演义》、《忠义水浒传》、《西游记》和《金瓶梅词话》经过后来某些修订，就成了我们今天阅读的同名小说。(1)在构成本书主体的逐一详细分析中将会表明，这四部16世纪的版本没有一部属于崭新的文学创作，而是都经历了对原始素材、先行故事和并行修订本的长期演变，逐步臻于完善的过程。本书的首要论点是：我们目前看到的这四部16世纪版本都代表了这一演化过程的最重要阶段，即标志这一过程的最终完成，并将各自的故事内容提高到了自觉进行艺术构思的水准。基于这一认识，我的论述便可依循这样一条思路进行下去：我们应该对这些特定版本进行最详尽的研读和阐释，至于这些作品的其他文本，则只能归之为中国小说发展史上的一般文献资料而已。

上述这四种修订本一问世，便立即成为随后长篇小说（国外汉学通常称作传统中国的“novel”）发展的范本。事实上，我还可以进一步宣称：正是这四部书，给明、清严肃小说的形式勾划出了总的轮廓。这四部作品构成小说文类本源的重要地位，恰恰由于作品本身的卓越超群而有点被人忽视，因为它们的无比丰富内容和精巧绝伦的写作手法，同类作品中很少有能与之媲美者．因而，这四部“奇书”在一个半世纪里一直鹤立鸡群，自成一体，直到《儒林外史》与《红楼梦》问世之后，才形成所谓“六大古典小说”(2)

不过，即使在18世纪以前后面两部杰作尚未出现之时，那前四部奇书的特殊地位也已得到理所应得的承认。例如，李贽把《水浒传》列入所谓“五大部文章”之内，金圣叹也把《水浒》列

为“六才子书”之一。[3]到了清朝初年，书贾们照例把这四部小说的刊印本标为“奇书”；就连后来他们不分青红皂白地把一些次要作品也冠以同样的名称时，他们依然暗示这原先的四部书已提出了用来衡量所有其他同类作品的标准。最后，“四大奇书”便成了一个惯用术语。我不敢肯定这个词语形成的确切时代，但至少早在17世纪刘廷玑写《在园杂志》时就已经用它了。托名“李渔”评点的《三国志演义》序文中也用了这个词语（该序文认为是冯梦龙首创了该词语）。[4]到乾隆年间，它似乎已被芥子园刻书坊（它原先与李渔有关）用作一套名为“四大奇书”的小说集的名称。从那时起，它一直沿袭至今，成了一个颇为通行的名称。[5]

在提出主要应归功于这四部奇书的16世纪版本（而不是先前或后来的版本）、它们将各自的故事和版本系统改造成为文学丰碑这一问题时，我必须遵循几个思路去加以论证。首先，我将在每一章里论述各个论据，从而设法阐明这些特定版本比它们据传的或现存的早期资料确实有重大的改进。然后，我将对这些文本的结构和修辞进行详尽的分析，以证明它们在行文上如何错综复杂、艺术手法上达到何等精湛的程度。一旦完成了这项基础工作，我就将转向全文的细读和阐述，并设法把这种阐释与当时的某些特定思潮联系起来。

但在从事这项工作之前，先把这种讨论放到更广泛的背景下，尽可能深远地思考一下这样的一个问题也许是有益处的：为何恰恰在此历史时刻，中国长篇虚构叙事文达到如此成熟的地步？除了贪图方便，显然没有理由非得固执用“世纪”这一时间框框不可，以朝代纪年的中国传统方法也同样不一定能标出一个个文化史上的重要时期。我们可以选用一种不太严密的名称，把该时代简单称作“晚明”，或者也可以集中在几个文人世代，就像某些学者最近所做的那样。另一方面，人们也许宁可超越明、清换代的界限，而把目光转向一大段的文化历史，譬如把1500年至1750年视为更有意义的参考标架。尽管如此，我还是想在这首章中说明：从1500年到1600年，正跨越着这四大奇书流传的100年左右，恰

好是各个领域都有显著发展的时期，因此，这个未必可取的“世纪”分期法居然在这里至少可能成为一个有用的工具。

从广义上说，综观明代历史，应从成就辉煌的建国年代开始。随着明王朝在政治和军事上的胜利，该时期的文化艺术成就也达到了登峰造极的地步；接着则是漫长的15世纪中叶一段停滞萎缩时期；然后，在该世纪的最后几十年间，发展的步子重又加快，把我们领进一个举世瞩目的繁荣时期，直到王朝倾覆为止。当然，人们把15世纪中叶社会发展步伐缓慢的原因归之于名声和趣味的变迁，以及证据文物的存亡不定而造成的错觉也未始不可。不过，当时的观察者和现代历史学家都有一种普遍的看法，认为16世纪的大部分时期给几乎每一个领域都注入了新的活力，使某些在长时期内逐渐形成的趋势在此刻呈现出惊人发展的新面貌。[6]下面，我将总览有关这些历史趋向的各种学术见解，从而窥见其中与我阐释四大奇书本文紧密有关的说法。

首先，我们可以看一下该时期的政治气候。它表现在宫廷阴谋和军事活动之中，成为大多数传统的及现代明史学家们所津津乐道的中心课题。从明朝的总体盛衰春秋寿年来说，我们所谈的大致是明代后半部分，而明朝的中点恰好是在1500年前后。明朝在此时期重新迸发出来的生机勃勃的创造力不久又逐渐让位给造成国家空前脆弱及内外交困的内部矛盾。这种过于简单化的描述既符合传统的王朝盛衰循环之说，又迎合了某些关于帝国兴衰的现代政治理论模式。[7]但当我们着手探讨那些应对“中兴”失败负责的特定因素时，实际情况果然要更为复杂得多。

表面上，这一百年间相对来说是较为和平及安宁的时期。诚然，有名无实的庞大军事力量其时正忙于对付各个外部入侵者。主要的敌人是来自北方的蒙古人，他们早先曾被开国君主和永乐帝驱回大草原，但并没有完全被征服（这有1449年土木之变的溃败为证）。[8]还有倭寇，这些海盗在东南沿海地区大肆掳掠，并深入内地，占领了大块领土。[9]这两条战线在该世纪的很长时间里一直都燃烧着熊熊战火。草原方面的敌人不断进扰，并取得一些显著的

生畏。最大的一次是1550年蒙古骑兵袭击直逼北京城下；南面倭寇的劫掠使几位最出色的官军将领在长达数十年之久时间里疲于奔命。但尽管国库枯竭、官员腐败，后勤供应出现严重困难，明朝军队还是勉强控制着局势，显示出相当的持久力。[10]

晚至16世纪末期，明朝政府仍能调动可观的部队来进行那后来夸张地称为"三大征"的战役，虽然这使王朝陷入山穷水尽的地步。[11]史学家凭他们的事后聪明，回顾万历末年的大势已清楚地看出，东北有一股新的军事力量其时正在崛起；但直到17世纪20年代和30年代左右，迄未出现边疆告急的警报。就这样，从标志15世纪中点的土木之变到17世纪中叶清军入关为止，明朝军队仍能勉强支撑而没有全局危机感。[12]内部防卫也是如此。自从1519—1520年间镇压了宁王（朱宸濠）之乱以后，除了出现一些地区性叛变、骚动及其他动乱之外，足足有100年时间没有发生过威胁全国存亡的军事挑战。这种局面一直维持到王朝的最后数十年。[13]

不过，在国内后方确乎出现了某种类似"危机"的东西。一连串震撼宫廷并使王朝机构陷于瘫痪的政治争端，虽然多半是属于个人之间倾轧排挤和官员们为争权夺利而进行一般政治阴谋，但在为某些问题纠缠不清的争吵中，那些内部争端的痼疾却成了动摇明朝政体国力的严峻考验。

诚然，潜伏在这些具体竞争领域的深层问题大多并不是新起的。像由于地区、世代和思想不同引起的派别之争、威胁国祚继承立太子之争、直接听命于皇上的宦官擅权、内廷与外朝之间的制度权限之争，或监察御史与内阁大臣谁掌握实权之争——诸如此类的问题曾世世代代困扰中国历代的王朝政府，但正是在这个时期中，某些这类问题开始具有十足政体危机的程度。[14]

有一点很重要，跨越该世纪、特别长时期在位的嘉靖（1522—1566）和万历两皇帝都是任性妄为和刚愎自用的人，在这一点上，他们完全继承了正德皇帝（1506—1521）的遗风。正德的胡作非为在当时是家喻户晓，令人发指的。[15]这两位君主在登基后的最

初阶段都曾一度维护他们作为君主的独立地位，企图摆脱那盘根错节的政治势力的羁绊，但最后都终于完全退出宫廷的政治舞台，听任弄权谋私的政客长期把持国家大政。

这种从个人专制到玩世不恭、不顾一切的动摇转折反映出制度上的基本矛盾：一方面是理论上绝无压制的专制而事实上常常流于残暴霸道（公堂上的酷刑最具体地表现了这点），另一方面则是某些政府方针的放任自流态度。如像一位学者所说的那样，把这两朝统治中的任何一个说成是“无为而治，仁慈为怀”也许并不确切，因为它们实际上并不那么仁慈。但是，制度上的“无为”确是完全可以感觉到的。最明显地表现在财政上的倒行逆施、众官要缺长期不补，以及王朝不惜疏远大批文官而热衷于培养扶植朋党亲信，等等。

制度的崩溃产生了两种截然不同的作用：一方面，它造成许多混乱，引起士气低落；另一方面，它也为发挥个人主动性创造机会，大开方便之门。这些制度上的漏洞使一些铁腕人物有隙可乘，应运而起。这些人中固然有“治国平天下”的政治家如夏言和张居正，也有祸国殃民的政客如严嵩之流。它们也给从刘瑾、冯保，以及后来的魏忠贤等一连串权势煊赫的宦官以可乘之机，在某些时期得以操纵朝政。(16)然而，对于大多数士大夫来说，他们既有机会按儒家之道勇往直前地参与经世事业，也面临一不小心，在与人结盟上发生失误而必然招致可怕后果这样两种可能性同时存在的真实前景，造成一种人人自危的紧张气氛，它超越了官场对抗的早先形式，萌生一种在帝制许可范围内最近似于政治觉悟的东西。自洪武与永乐两朝实行令人窒息的专制独裁到清军入关所带来的创伤之前，说中央政权的逐渐松弛能激发人们创造力也许起过某种作用，那当然未免过于简单化了，但它确有一定程度的真实性；至少，它也许有助于说明为何在15世纪中叶的衰退之后文化渐趋昌盛，并在16世纪到来之际加快了发展速度的这一现象。

这种现象的最明显事例见于延续嘉靖和万历两代朝政中的一

些主要争端。嘉靖朝宫廷中纠缠不清的"大礼议"之争与万历朝的继位问题一样，不但有理论上的深意，而且直接招致两派分道扬镳的实际后果。就连开始时并不显眼的嘉靖朝李福达事件，或万历朝的"三大案"，都发端于特定的争论，到后来均导致宫廷和官僚机构彻底分裂，并最终形成全面对立的局面。[17]在中国皇朝政治历史上，以党为主互相争权之事并不罕见。然而，明朝这些论争起了促使整个官僚机构重新改组的作用、争论双方措辞的激烈粗野以及施加政治压力的方式之奇——从全体朝臣跪在宫殿前的公开示威场面到罢朝罢工和后来绅士组织的城市暴乱——它们都大大提高了政治赌博的筹码。[18]

说明这种政治决斗激烈程度的最好事例之一是雒于仁事件。雒斥责皇上违犯"四贪"的那本著名奏摺的直言苦谏，今天读来，仍像它在1590年震惊朝野时那样使人感到正气凛然。[19]雒并没有因此问斩，而却让其引疾隐退脱了身。这一事实表明，当时有一股微妙的政治力量在起作用。另外几桩犯颜直谏的主要事例也是如此，包括杨继盛(1516—1555)以身殉的死谏，顾宪成(1550—1612)较为谨慎的触忤行为，以及海瑞一身凛然正气的拍案而起。[20]

像东林书院以及后来的复社这样一些学术和文学团体逐渐卷入政治漩涡，只能说是这些倾向的必然结果。尽管就像经常指出的那样，这些团体根本不能与现代意义的政党相提并论，但它们比通常称作"党"的派系更接近于有组织的利益集团。[21]无论怎样，我在这里将设法把这种勃发的党派精神，尤其是它更为好战的方面，与涉及文学争议的好辩精神联系起来。事实上，这一时期的文学和政治结盟组合之间常常有一种直接的对射关联。我甚至设想，这种新起的批评姿态也许就是产生犀利的反讽眼光和表现方式的因素之一，它为文人小说体的修辞惯例之发展提供了至关重要的因素。[22]

正当宫廷中这些令人厌烦的论争此起彼伏，并波及外省衙门和书院之际，经济领域和社会面貌的巨变也开始显露出来。广为

传播的一致学术观点是：不仅仅是15世纪衰退之后此时经济出现突然回升．我们看到整个明代经济体制到弘治年间前后进入了一个新的发展阶段。[23]无论我们认为这些变化是“资本主义萌芽”或是现代化初期的明证，我们都目睹了该时期帝国体制从自古以农业为主的社会向近似于市场经济的制度过渡，并带来了日益复杂的生产和分配方式。诸如农民转向经济作物的栽培、纺织、瓷器等家庭手工业生产向高度组织的地方工业发展，从而销售网迅速扩展，个人财富普遍增长，奢侈成风——长江下游的各大城市尤其如此——所有这些都被许多学者认为是16世纪正在发生的一些影响深远的变化。[24]

这种种因素，在中国人口100年内猛增两三倍的情况下，引人注目地会聚在一起。说这些现象是经济变动的起因固可，说它们是其结果也好，不管怎么说，人口数字的变化很快就反映到越来越严重的土地集中问题上来。它部分是由于陈旧的财政体制横征暴敛所引起的。为抵消这种趋势而愈来愈依赖用银子抵纳田税的办法只是更加助长了这一趋势，尤其是在1581年全国实行“一条鞭”税收法之后，情况更是一发不可收拾。[25]这反过来又导致更加依赖于番银进口，先是从日本，后来又通过马尼拉贸易，从美洲大陆输入白银，终于造成有据可查的通货膨胀大灾难以及随之而来的种种政治弊端和社会混乱。事实上，最近有一位学者论证，单凭白银的流通量就可以给晚明经济划分出相当精确的时期表来。[26]

明代经济转向银本位的另一后果是使中国进入16世纪刚刚出现的世界贸易网之中。随之而来的便是远航探险、海外殖民、对进口货物的需求日增，甚至开始产生对外国思想方式发生兴趣等有必然联系的现象。有关欧洲文艺复兴后期发现新大陆时也有过同样因素会聚的明显类比或许可以斥为牵强，但是开阔政治经济生活的视野与小说文体崛起作为一种主要文艺的形式这两者之间的联系，在欧洲或在中国都为比较研究提供了极为丰富的内容。这正是我下面要阐述的题目。

在人口骤增的重压下，这一时期正酝酿着意义更为深远的社会变革，其原因之一是新大陆的农作物此时纷纷传入中国。人口增加的压力，加上内地交通运输网的改善、小块土地的兼并、失去土地的劳动力进入手工业作坊的最初迹象、大批军队将士由于国库空虚被遣散回乡——所有这一切导致前所未见的大幅度人口流动。

也许，流动性增大的最重要一环在于教育领域。朝廷的科举制度，以及为此设置并作为教育和选拔官员用的中心渠道的学校网，是一个根深蒂固的体制。但此时由于授予学位和规定地区名额等方面采取了一些新的行政措施，致使明太祖创立的一套国立学校体制变得已不合时宜，因而私塾、书院乘机重新兴起，成为明朝天下的首要教育机构。与此同时，秀才的人数急剧增加，经最近一些研究证实，他们的数目大大超过了该时期识字比率的一般发展速度。这后一种情况无疑起了扩大刻本小说读者的作用。至于16世纪崭露头角的精致小说体，那依然是只有持特殊的艺术抱负、有自己的认同和历史使命感的士大夫阶级才是它的社会基础。

从这一意义上说，恰恰在15世纪末（根据一种说法，是1487年）把八股文体作为应试文章规定下来一事，远比一般人想象的更为重要。尽管以经义制艺为主的科举制度早在唐代就已由传说转向实施，并在宋代，后又在元朝和明初重新修订改进，但只有迟至这个时期，八股文才具有它那一套规定的格式，并好歹开始成为明代仕途阶梯的象征。[27]同时，它本身也被公认为一种重要的散文体裁。这一点，我将在下面加以阐述。

这里不宜对明代经济和社会历史作详尽的论述，但这儿值得一一列举这些因素，因为几乎每一个这种因素都显示出事物发展的同一进程。欧洲史中用“重商主义”、“都市化”、“中产阶级文化”的兴起等术语来描写的这些事物，都与明末小说刊行一两个世纪之后的欧洲小说出现有联系。在论述明代小说时，我将设法驳斥那种认为这一文体原本是通俗文化副产品的通常看法，而且尽量把它与文人学士特有的写作模式、批评理论和流行思潮联系

起来一并加以考虑。不过，有一点可以肯定，正是这个时候，一种新的摹拟叙事体裁的确立不能不与正在发生、并被直接或间接地反映到作品本身中来的政治、经济和社会现实变化有着联系。[28]

这儿，人们也许依然会问：假设这种种社会与经济因素确实准确反映了那个时代，那么它们与一种精致白话小说的出现究竟有着什么样的联系？因此，我要论述的要点（尽管这也许是最可争议的）是：这种经济或社会机遇的全面变动能否表现为相应的思想变动？——经过对这一时期文学作品广泛参阅之后，我确信情况正是这样。就在这时期敞开的某些窗口，直接促成并有助于说明小说文体的成熟过程。

我们只须在这儿回想一下，16世纪的头几十年，适逢王守仁（即王阳明，1472—1529）在仕途和学问上取得成就的时期，他的学说很快波及全国，并终于在以后100年的大部分时间里统治了思想界。[29]认为王阳明思想是明代思想史上一个崭新的革命开端，这早已是老生常谈，但它仍需加以某种说明。[30]一方面，王阳明学说当然不是凭空想出来的，它并没有跳出理学的范畴。王关于修心的看法不仅仅是多半直接来自心学先驱陆九渊（即陆象山，1139—1193）——在这一点上，他的基本学说，与其说背离，倒不如说都符合程朱理学的核心教义——他的学说与他继承的明代初期几个朝代（主要由陈献章、湛若水、甚至直属正统思想家的胡居仁和吴与弼等阐述发扬）的理学思想发展也都是一脉相承的。[31]人们不难争辩说，王阳明被尊奉为划时代的文化名人在很大程度上是后来才有的事；或者说，王阳明有此形象是由于他是一位恪守儒道的循吏模范的缘故。另一方面，所谓“王阳明思想”可能仅仅是一个简便的标题而已，指称他本人和别人心中酝酿已久的思想倾向。但这并不会改变这样一个事实，即王阳明被公认为在当时的思想界扮演了一名关键性的角色。尽管他某些学说仅代表了当时的思想主流，但他的另一些思想，尤其是他主张“良知”的自主功能和重新认清“知行合一”等概念都无疑给思考

方式开辟了新的途径。[32]不管人们认为这些想法本身是否全属首创，我们可以肯定地说，没有王阳明奠定的思想基础，那么出现后来王畿、王艮、何心隐以及另一些“泰州学派”思想家的极端见解是完全不可能的。[33]

在阐释四大奇书过程中，我将会经常提到本文反映出来的一些从《四书》中得出的关键性概念之修正理解，特别要强调正文或评注中偶尔涉及的“心学”这一术语。[34]要说王阳明的“人皆尧舜”的提法可能体现在白话小说中实实在在的主人公身上，或者说，他坚持要具体实现抽象真理的主张给摹拟叙事体这一媒介提供了认识论的基础，这些都是比较轻而易举的事。而在更细致的层次上，一旦接触到诸如对人欲本质的新探讨，或重新评价道德行为的意义和后果等做法，便与小说的思想基础结有不解之缘了。这后一方面无疑与16世纪普遍热衷于评价个人行为一事有关，它具有从所谓“善书”和“功过格”到医治心灵创伤的公开忏悔等多种形式。[35]这种对个人德行要求进行评价的迫切感对进退两难的这几代文人来说也许更加强烈，他们忠于职责，恪守从善如流的理学价值观，但又面对明末政局的绝境。它也加剧了作为该时期激烈论战及辩论之特征的自卫状态，参战者往往好像只是为了扬名才攀登斗技场的。

这些哲学论战的核心是重新界定“修身”这一首要命题，它与当时对自主状态的关注及对人欲等再估价话题是相一致的。这些现代人所熟悉的术语使我们回想到，实现自我问题也正是文艺复兴以来人们议论的中心话题。这种市民文化曾为18世纪欧洲小说的出现奠定了思想基础。不过在这里，对于修身概念之中国特有的理解——即作为一种沟通孤立的抽象自我与人际具体自我之间的手段——标志着它是一种典型的儒家抱负。

在认识16世纪这种属于儒家思想的文人基本倾向的同时，我们还注意到该时期也正是佛教思想，以及较小程度上的道教思想重新抬头的时候。这种宗教复活，部分是由于朝廷，首先是嘉靖皇帝的庇护，他与道家名士交往密切，尤其是他的酷爱青词竟成

了他昏庸无道的笑柄。[36]接着是万历皇帝，他在虔诚的母亲影响下一心好佛的偏向导致当时振兴佛教的反动。[37]但是，把这一现象归因于以袾宏、德清、智旭和达观等为代表的一批出色名僧的影响也许更有意义。近年来发表了不少研究这些高僧的论著。重要的是，佛教和道教影响的交替盛衰似乎并没有把它们中间的任何宗派推上统治地位，尽管禅宗由于其教义不难与儒家思想中占优势的心学调和而确实独树一帜成为思想发展的一个特殊因素。

这种与佛、道思想中较相适应的派别所共享的哲学基础通常称之为"三教合一"。在各种明代思想史纪要中，这种折中倾向一般认为充其量不过是一时流行的风气，说得不好听，那是一套民间通俗观念的大杂烩。不过，作为16世纪小说思想背景的一个方面来看，它倒也许是一种鉴别的核心因素。

认定儒、佛、道三家思想具有共同基础的概念对16世纪思想家来说当然并不是什么新发现。人们也许会说，这是所有理学思想的基本前提。但是，"三教合一"却只是到这时期才开始成为基本的论述辞语。从横的方面言，遍及所有各种哲学著作；从纵的方面来说，则自低级的民间哲言直到高深的哲理论著。在这里，这最后一点应该特别强调，因为我们在通俗小说里所处理的通常不是最系统化的思想活动，有时我们在那儿得出的只是对于人世间过分简单化的见解。不过我还是坚持认为，"四大奇书"反映出来的思想水平根本不像是那种所谓的市井心态，而后者经常被想象为是这些作品的"广大读者"。我们必须承认，一般的通俗小说作者，甚至"四大奇书"的16世纪重要版本编撰者们本人都不一定会是地道而严谨的思想家。充其量我只能说他们反映了当时基于"三教合一"程式的文人思想脉搏，说他们至少偶尔也流露某些真知灼见而已。[38]

放眼文化史的广阔领域，我们就会再次看到，在公认经历了前一世纪大部分时间的休眠状态之后，有一个百年之久成就辉煌的时期。不过，到了15世纪的后半期，由于出现了以沈周（1427—1509）以及后来的文徵明（1470—1559）、祝允明（1460—1526）

和唐寅（1470—1523）——他们都是王阳明的同时代人——等名士为代表的崭新一代，已开始加快了前进的步伐。

这种在转入16世纪之际突然爆发出来的创作活力遍及文化活动的广泛领域，包括那些主流艺术媒介以及各种次要的艺术支流。很多这种艺术活动，如精致的园林设计、[39]珍本书收藏和古玩珍宝的鉴赏等，显然只是由于这一时期财富的大量积聚才成为可能。这在长江下游，尤其是苏州一带更是如此。姑苏文化正是在这时恢复到了它的鼎盛时期。

我必须在这里提一下该时期书籍刊刻事业的重大发展。新近出版的一些16世纪社会发展通史论著都特别注意这一进展，一些关于私人书坊、官办书局和商业性刻书场等明代印刷史的研究专著也都证实了各处所报导的出版业盛况。[40]不过，我们在衡量该时期印刷术传播与新体散文小说崛起之间的联系时必须持谨慎的态度。的确有数量空前的各类通俗作品是在这一时期刊印的。它们包括题材广泛的指南读物、简便的类书、说教小册子、甚至囊括经史子集的典籍汇编，更不用说针对当时想跻身仕途之辈的那种应试文集了。但若像许多人设想的那样把通俗小说的奇书与这种发展也牵扯在一起那就大错了。至少，这四部作品的已知早期版本大多是珍本，看来书价昂贵，只能在有限范围内流通，这一事实本身就足以否定上述说法。

这一时期给人印象最为深刻的文化活动领域无非是绘画和书法。晚明绘画的最多产时期恰恰与我们所谈到的年代相符。15世纪在出现相对令人失望的产量减少之后，到末年迎来了质和量均向上跃进的情况。这得特别归功于沈周以及刚提到的其他几位大师。对这种活力迸发现象的标准解释——说是由于一般的经济发展，以及个人财富增加所带来的余暇，或者是由于在政治压力下仕途失意被迫退隐而走另一条修身养性之路的需要——是颇有说服力的，特别是鉴于政治经济都处于鼎盛期的苏州也正是在这时候以“吴派”的辉煌成就而名噪一时。

15世纪末，在“画工”和“文人画家”绘画界都出现了新的

推动力。这儿使我们更感兴趣的倒是后者。宋代早已有了所谓“文人画”的东西，但它只是到这时才占有更大比重和具备新的思想基础。该时期崇尚风雅消遣的物质条件恰好与审美理论及技巧上的精炼都巧合在一起了。

然而，回顾16世纪明朝的概况，其目的并不全在于介绍该时期艺术的社会背景，主要还是在于反映那个时代文人对书香文化中美学及道德价值观的思想寄托。这是因为以“四大奇书”为其顶峰的一些文学发展呈现出与绘画界所持有的抱负有许多异曲同工之处，它们基于同一种教养和共同的审美标准，而最重要的是都想通过文艺实践来实现自我的一种追求。基于这一点认识，我把这些小说杰作称之为“文人小说”，因为它们展示了不少可以在文人画中见到的高雅机智和深刻性——这一切使这四部作品远远高出于它们脱胎而来的那些通俗资料之上。

文人画一方面指具有高雅的艺术意境，或至少是故作高雅的，但它也包括一套构成变换绘画章法范例的美学特征。16世纪绘画虽然基本上还是承袭传统师法前辈大师的，但它的匠心不同凡响，几乎有点现代气息。这种差异也许可以用“自我意识”一词来概括。明末作品在许多方面反映出作者的独特个性。我们从作品题材的选择、画面章法的巧妙构思、图形安排、色彩的运用等方面都可看出作者才思和奇想；他们还采用了一些创新技法，如运用秃笔或其他用笔怪癖——有些尝试甚至显露出它们受到了当时耶稣教士的西方画法早期影响的痕迹。

联系过去的艺术传统，这些特点综合起来就给人以“自我意识”的强烈印象。这似乎就是坎益尔（Cahill）在使用“反讽”这一术语来描述陈洪绶（1598—1652）及其他画家的某些作品时所联想到的东西。在我论述文人小说“四大奇书”对传统叙事惯例所作相应的反讽修正时，这一美学见解将成为一个关键论点。

许多连接文人画与散文小说那种相同的癖性倾向也遍及明末文学作品的其他每一种体裁。我们下面就要一一讨论这些文类。丰富多产的16世纪文坛无论在作品的质还是量方面都大大超过了

先前一个世纪的成就。以量来说，这只要看一下任何一本后来编辑的明代诗文选集就可以清楚了。这些选集几乎一律收选了明初一代几位大作家如宋濂、高启、王祎、方孝孺的作品，接着（倘使有的话），就是寥若晨星的15世纪几位代表高手，直到弘治、正德年间才突然增加大批举足轻重的大手笔。(41)就算这是编者在选材上的偏差所给予人们的印象罢了。即使如此，它也不是无缘无故的，因为事实证明，后来的编集者们也都认为这中间一段时期里大作家确实太少了。

不管怎样，明末和清代的一些评论家们都把转入16世纪之际看成是散文和诗歌创作的新开端。例如，《明史》中的《文苑》，把弘治、正德年间列为前一时期"气体渐弱"之后新出现的一个充满活力的阶段。(42)让我们先考察范围较狭小的古文领域。相似的见解见于黄宗羲《明文案》的一些序跋、《明文授读》以及崇祯版《皇明文隽》的一篇序文中。许多现代学者也都支持这一论点。(43)甚至那些认为明末的文化基本趋向颓废的清代评论家也看出一些明显的方向转变，其时诗文正从前一百年索然无味的文体（即通常归于"台阁体"一类）的阴影下摆脱出来。这种相当沉闷的体裁与其说指一套散文写作格式本身，倒不如说是指推崇那种尺牍公文式抑扬顿挫的韵律节奏。"台阁体"以其典雅庄重、代表作品多出于高官之手而得名，最著名的作家如15世纪身为当朝名臣的"三杨"。(44)

弘治年间，出现了一股背离这类文体的潮流。新的一代似乎执意要推翻台阁体的统治地位，尽管后者从没有在理论上被认为是一种优越的样板。下列事实是大大出人意表的：在后来成为更激进文学论战目标的所谓"复古"运动，其本身原来就是对因袭定型的一种反动；而且，它也同样是与朝廷高官联系在一起的。事实上，公认为是"前七子"先驱和蒙师的李东阳也是以台阁体大师闻名于世的。在该世纪很长时间里相继出现文学理论上争执不休的种种"运动"也都存在着同样矛盾：与前后"七子"" 都有联系的"复古"运动，回头师法近古的所谓"唐宋派"，稍后，又有

被认为排斥一味摹拟、主张抒发个人性灵的公安派和竟陵派。[45]

回顾文坛这一阵阵令人眼花缭乱的文论立场，人们常得到这样的印象：每一个新运动的兴起大都是为了抵制前人的影响，特别是由于这些所谓的"宗派"在理论观点上都未能得出任何纲领性的独立见解。一则，各学派的一些有名口号常常被断章取义，或曲解成为超出原意的极端的宣言。例如人们经常引用的名言"文必秦汉，诗必盛唐"，李梦阳本人据说就凭这一口号而称雄嘉靖朝文坛。实际上，这句话虽见于《明史》中李的传记，但并无根据能直接证明他曾说过这样不容稍加改易的原话；即使果然如此，那也不是只此一家，且不说别人，陈献章早就说过相同的话了。[46]

再说，只要仔细检阅有关材料，我们就发现情况完全不像简单化论述中所暗示那样前后一致。相反，我们倒是发现各大名家之间有相当大的分歧。如"前七子"中最有声望的李梦阳与何景明间，在"师法"的问题上曾发生过几次内容充实的争论；王世贞与同属"后七子"的李攀龙也有过激烈的论战。甚至评论家本人也每在理论上大有前后矛盾的情形，尤其是综观他们一生的著述，在一些关键问题上改变意见是常有的事。如王世贞和唐顺之就是这样，他们的后期文学理论就在某种程度上与早先的见解相左。公安派评论家也是如此，例如袁宏道，他早年反对师法唐宋大家，后来却转而对宋代大师，尤其是苏轼备加赞扬。[47]

要了解各方在这些问题上争论的剧烈程度，我们必须从更广阔的背景对论争发生时的政治、思想甚至社会和经济各因素作一番考察。首先，该时期文坛阵营是基于情谊、世交、同乡、同年中举、同科进士，以及官场往来等这张复杂联锁的关系网形成的，这在很大程度上决定了明代思想界和文人圈子的基本形势。例如，浏览一下传记资料就能知道，在15世纪的90年代和16世纪初年，这段时间里名盖文坛的"前七子"大部分是北方人，出生在陕西的特别多（包括李梦阳、何景明、王九思、康海），而除李攀龙以外的所有"后七子"则都是南方出身。[48]再举另一些个人瓜葛的例子：李梦阳是李东阳诗社的一位青年成员，王九思和康海两

人为终生挚友，并且是政治上的同盟者。我们还可以注意到这一时期的文坛要人中竟有很多人没有显赫的门第，常是出身行伍或低级官员家庭，他们一旦成名，总不免有点儿暴发户的自负气概。(49)

无论如何，由于他们在拜师受业、宦海沉浮上有很多共同经历，并基于对王阳明学说等思潮或在稍后一些饱学名僧影响下的共同兴趣，以及在政治危机中患难与共等等原因，上述各种关系得到了巩固和加强。(50)例如，李梦阳一举成名跟他在宦官刘瑾得势期间巧于应对不无关系，而杨慎和王世贞却因嘉靖帝昏庸无道而都受尽苦楚；唐顺之则主要受惠于他与严嵩一伙的关系。(51)明白了这些集团间不同层次的交互影响，这些文人后来集结在各种正式团体里就不足为奇了，它们从前面提及的书院和政治联盟发展到这一时期盛行的文社和诗社。(52)

在这些错综复杂关系的背景下，文论观点的扑朔迷离和阵营时变，常不是表现为纯学术的论争，而往往是新来者各占论战阵地而拉帮结派以图扬名显姓。在很多场合，我们可以看出极端的文学主张与与政治和社会地位不稳定状态之间的直接关联。

倘若这些文学论争反映了当时广泛的哲学议题，我们便可观察到这些论争中的另一种方面。这样，主张“文必秦汉”有时就可理解为是对宋代理学的有意抵制，而并不一定是真正厌恶唐宋诸大家文体。(53)到了万历年间，论战双方的阵线早已变得不甚分明，社会的流动性似乎已经使人们的同辈、同乡等关系退居为次要因素了。(54)另一方面，明末评论家所提倡的各种文艺标准——如“趣”和“性灵”等观念——显然带有后王阳明思潮的痕迹。(55)

如上所述，16世纪文学理论的种种论争，一旦离开当时的社会和政治背景来看，就常常会呈现出各种矛盾和不连贯之处。不过，这些论争的一些方面与该时期小说美学的发展倒是有着特殊关系的。因素之一是人们对散文写作技巧发生了浓厚兴趣。例如，该时期的文学理论家们提出“法”这一术语时，心里想的是泛指

模仿典范作品中的潜在精神。但在某些地方，关于“法”的讨论所针对的还是具体的文学手法。[56]至少，我们看到当时人们更加注意评析结构模式、散文的节奏，尤其重视各种以互补二元观念为主的对称章法。用于讨论这些文学图式的各种术语（即“照应”、“承上启下”、“顿挫”、“顺逆”）[57]就经常出现在理论阐述和一些主要评点本行间的具体夹注中。这些术语并非时新，但它们此时才被广泛用于评论包括八股文和戏曲在内的各种诗文类型。由此出发，这种词汇很快就一步进入正在出现的散文小说美学，后者到16世纪末年开始盛行并发展成为成熟的小说批评。

散文理论中这种发展对小说文体产生的第二类影响来自此时更为多样化的修辞笔法和手段。举个例说，16世纪的评论家，无论其观点如何，几乎都在古文写作中偏爱接近于日常口语格调的语言。但这个看法的理论根据却是人各有异。例如，提倡“复古”的人一般鼓吹唐代以前文章固有的质朴无华，尤其是六朝讲究词藻的骈文出现之前的秦汉论说文体。“唐宋派”评论家们也欣赏司马迁和班固，但他们认为宋代文豪的语言更接近于当时的口吻，所以仿效起来更“顺”些。[58]万历年间，袁宗道进一步提出口语的变化模式，要求散文风格也应不断演化。[59]

明代散文理论对我们理解16世纪小说杰作来说最关紧要的一点，也许是它使我们强烈感受到作家们正自觉设法与古代的典范佳作建立一种新型关系（这是“法”字的反面意义）。[60]尽管对这一问题尚有表面上的争议，但所有主要的文论家都承认师法大作家的极端重要性。整个世纪中不断变换模仿对象的现象似乎与这种说法并不相符，实际上，所有人这时都回过头来坚持认为：他们各自效法的样板作品之所以伟大并值得效法，是在于它具有某种程度的自发表达能力。因此，当时几乎所有的文论家都强调发展个人文风的重要性，只要具有感人的说服力，便无论是师承司马迁、韩愈、苏轼或欧阳修的口吻都行。[61]

模仿范文一事在涉及八股应制文章时就具有特殊的意义。根据某种说法，八股文是当时典型的文学形式。尽管由于清初评论

家顾炎武等人对它最坏一面的抨击以及《儒林外史》和《红楼梦》等小说作品对它的讽刺挖苦，使八股文在20世纪里名声狼藉，但在整个16世纪，人们还是基本上相信它不失为展示一个人德性文才的一个不可缺的工具。[62]李贽在宣称八股文甚至为明代文学冠绝一世的成就时，也许是蓄意挑衅，不过持这种意见的不仅仅只是他一人。[63]"时文"一语终于被用以特指八股文一类文章的事实确乎不免出人意表，因为它与一般人认为八股文章不过是一种依样画葫芦的看法大相径庭。但是，当时一些主要通过八股文的媒介来训练和领悟散文写作奥妙并因此初露头角的文笔名手似乎并未受到这种矛盾的干扰。其实，许多文人学士都是由于精通此道而名噪一时，不少青年也因科场得名而走上仕途。[64]这种古文写作技巧与时文演习经验的互相补充，清楚地表现在有人评论归有光，说他"以古文为时文"的那段名言之中。[65]

八股文写作能测验一个人在紧张情况下思考问题并理出论点观念的能力，它要求人们在规定时间内、按严格规定的格式，写出井井有条、逻辑结构严密的短文。撇开这方面的实用价值不谈，一篇出色的八股文，以其空前、繁复的排偶对仗结构、含蓄微妙的间接陈述及其他特点，本身就像是一场妙不可言的精彩演奏。[66]此外，崇论闳议的八股修辞法要求可能对精炼小说叙述修辞也产生过重大影响。乍看之下，八股文必须"代圣立言"的限律似乎会堵塞个人才能的发挥之路，但实际上，一些八股文的上乘之作很快就冲破最初的修辞要求，它们以感叹虚词的巧妙安排来仿效圣贤诲人的慷慨激昂语气，终至发展成为越来越个人化的表达方式。当时正值八股文全盛时期，有人甚至设想，八股文的这一特点可能直接与明末戏曲各种创新的宾白语格有关。[67]令人惊奇的是，通过这种事先拟定题目、限用正统经义立论，并要求引起主考官的注意一事竟能在一批有才华的八股文高手身上激发出如此可观的机灵，他们常能提出一些独创的观点、新颖的见解，或至少提出一些新的细微差别用来写成一篇限定格式的辩论文章。这是标志着该时期大部分散文作品突出个人观点和文学自我

意识的又一个意想不到的事例。[68]

同样突出个人观点的也见于另一类风行于明末文坛、与规范古文格调迥异的“时文”，这后一种时文就是所谓的“小品文”。[69]从形式上看，这种短文与古时各学者逢时必印的文集里随处可见的各类文章并没有什么区别，或许它们与较闲逸的某种笔记体文集中一条条的记叙文字有关。[70]不过早在16世纪，它已被视为是散文作品里自成一体的文章了。其特点是它具有一股悠闲的意味，尽管它可以遵循绝大部分写作的惯例格式。[71]有时，我们甚至会感到，小品文作者大概是出于（也许是勉强装出来）他们的闲情逸致，故能下笔如行云流水、信手拈来。格调闲逸往往是一篇小品文之所以称为小品文的真谛。[72]撇开这点以外，小品文所显示的一套审美特征与当时的古文和时文并没有多大区别。作为表述个人观点的理想媒介，小品文在这方面比规范文章走得更远。它们通常把画家般的细节描写、对古怪题材的特殊兴趣、别出心裁的文字游戏、新颖奇特的修辞比喻以及玩世不恭的谈吐等等揉合在一起。所有这一切都与白话小说的修辞特点非常相似。[73]也许这种愈来愈倚重内心经验和个人观点的必然结果是小品文经常把自我作为写作题材。于是我们看到这么一批自我颂扬、自我画像及自传之类的作品相继问世，这种主题的转移在其后期就有助于导致自传体小说的崛起。[74]

明末古文的几乎所有特征也都反映在诗歌领域。根据对“文”字广义的传统理解，该时期的批评家们在他们的论著中并不想费心去坚持在文学理论中区别诗歌和散文。综观全明诗歌时，我们会立刻发现同样的中断现象，把诗歌繁荣的14世纪与文学复苏的15世纪末年分割开来。大多数明代诗集与诗评都反映了这种情况。[75]这段毫无生气时期的诗坛只由寥寥几位有才华的诗人，如李祯（即李昌祺，1376—1452）和沈周等人支撑门面；而且这个时期的诗作有时竟被一概标为不甚贴切的“台阁体”。只有到弘治、正德年间出现了如李东阳和晚年的沈周这样一些诗人时，我们才感到诗歌创作重新有了一点生机。[76]

但即使是在那以后，明末的主要诗人也没有赢得很高的评价，他们在中国诗歌传统的现代研究论著中大都不受重视。但就在这同一时期，诗歌理论却被公认为获得了重大的成就。[77]16 世纪关于诗学辩论的用语与古文理论上的术语稍有不同，但其主要提倡者的基本观点和阵线则是惊人地相似。所以，构成散文格式论争的那一套背景关系在这儿依然起着作用。[78]

然而在写作诗歌究竟师法何种典范的争论中，“复古”这一概念的本意并不完全适合。首先，涉及“复古”，难免会引起“古人之诗”和“古诗”格调的混淆不清。[79]此外，由于几乎所有的 16 世纪评论家一律承认盛唐诗魁无与伦比的卓越地位，所以并不存在摹拟唐朝以前的古代诗歌的问题，于是也没有必要再有一个相当于唐宋派的东西。问题倒是更为明确地集中到盛唐大师们是否承袭了诗歌的全部衣钵问题上，它往往归结成为晚唐诗、尤其是宋诗本身优劣的争论。[80]这种争论又往往表现为如何评价黄庭坚或苏轼等特定的宋代诗人。[81]

在“复古”与文学演进之争的范围被缩小之后，自然再无出现重大分歧的余地。有些理论家更强调通过模仿来掌握诗歌的格式，把这作为通向自我表达的头一步，而别人则更注意直接发挥自己的想象力。不过所有的人似乎都同意，这两种因素在诗歌创作过程中是缺一不可的。此外，尽管 16 世纪评论家们在诗论上各执一词，但归根到底，他们的见解基本上还是继承、引伸，而并没有背离诗歌批评理论发展的轨道。事实上，前后“七子”的“拟古主义”和万历年间各流派的“表现主义”（这种通用的标记很不精确）都主要受了同样一些诗论名著的影响，其中最重要的是严羽的《沧浪诗话》。这部著作早已体现了这一基本矛盾：它一方面坚持认为唐诗已达到集诗体之大成的地步，从而排斥大多数宋诗；而与此同时，又由禅悟类推，提出了诗歌带有玄妙色彩意境的观念。诗论的这一倾向早在明朝初期高棅的《唐诗品汇》中已露端倪。高的著作直到明末还有很大影响。由于同样的原因，从万历到崇祯年间公安、竟陵诸流派强调抒发个人情感，以“真”、

"性灵"等相标榜，其理论也可追溯到这些早期评论家的说法。[82]所以，这些后期的诗歌"学派"实际上并不像他们20世纪的拥护者以及清代的诋毁者所描写的那样激进。

不管怎么说，明代文艺理论中关于通过写诗歌来"充分表现自己"这一过程的各种唯心主义见解同该时代的诗歌创作实践是相距甚远的。但尽管嘉靖和万历诗人一般都未能实现其宣称的理想，他们还是确实表现出许多与当时白话小说发展相吻合的倾向。

首先，当时的诗人显然违背了文学创作须从领会古人典范作品入手的那套教条，他们似乎不像在散文写作中那么讲究形式技巧方面，即使那些口口声声强调师法唐诗大家的格调的人也是如此。[83]反之，我们看到诗歌创作上不重视形式规律，不讲声调格律的现象，或者举例说，出现一首诗中用字重复这样一种不正统的技法。在许多具体地方，这只标志着诗人改用古诗和乐府的格式。从诗集编纂者的口味来判断，这种时尚似乎风靡当时诗坛。[84]

16世纪诗歌的第二个有关特征是它公然喜欢玩弄文字游戏，采用新的喻辞，偶尔还是复杂而牵强的多层比喻。[85]这与许多作品摹拟著名汉乐府"本色"性质的朴素语汇适成对照。不管怎样，这里得到的印象是诗体的刻意雕琢多于感情的自发流露。另一方面，许多明末诗歌有某种散文性质，即平淡或松散的声调，远非盛唐诗人所追求的那种强烈而直接的抒情境界。事实上，这正是许多晚唐和宋代诗歌的特点，被不少明代评论家认为纯诗意境的对立面。[86]但是到此时候，这种宋诗的倾向在诗歌创作实践中好像早已根深蒂固，不是论争所能轻易扭转的了。这些倾向继续制约着诗歌语言，哪怕是最崇尚"性灵"的诗人也是如此。

综观16世纪诗学的各种倾向，我们可以再次感受到一种自我意识浓厚的文化活动，它既充分分享从古至今的文学成就，但又不能摆脱近人那种要求脱离纯诗境的感情，结果给人以一种强装轻松自如的做作印象，而非作者对此真有什么真实体会。

我认为在欣赏明代诗歌中占相当份量的各种"小道"韵文（即除"诗"以外的各种韵文体式）时必须记住这一点。这类诗歌

当然仅是从晚唐和宋以来的词到元曲的一系列诗体的延续，它们早已成为士大夫文化的一个组成部分，有它们自己的批评标准和理论基础。不过到16世纪时，这一不同传统的累积物数量在明诗总体范围内已占有更大的比重。[87]

同时，这些韵文体裁与通俗文化的联系——尤其是以游乐场所为媒介地——也影响我们对它们的文类的看法。[88]在这种情况下，许多词和散曲作品里高度口语化的用语风格以及它们对直接引语和男女亲热（尽管这也是老一套的）细节的朴实模仿，给人以一种假象，以为这是一种通俗诗歌。[89]但这些韵文体在韵律和节奏上经常显示出的精湛技巧证明这种看法是站不住脚的。这样看来，一些托名大名士编辑但一般被看作是通俗曲牌的主要选集，如郭勋的《雍熙乐府》，尤其是冯梦龙的《山歌》，也像杨慎早先撰写的咏史弹词集那样，应被视作文人模仿俗曲的习作。[90]这样，当冯梦龙在他的诗集序跋里谈到自己“山歌”的“清真”特性时，我们就应该理解，这并不是对原始素材的简单采集，而是一位老练行家对通俗材料的精雕细刻再创造。[91]

这就把我们引到了这一时期最发达成熟的一类词曲，即戏剧文学。明代的文学创作热潮出现于15世纪末左右这一回归的印象在戏剧领域更加明显。我们注意到，自从14世纪后期明初的不朽杰作《西厢记》和《琵琶记》出来之后几乎近百年之久再未见到一部重要作品问世，直到成化朝年间后才陆续涌现一批颇有才华的戏曲诗人。[92]

明代戏剧的复兴大致相当于戏剧艺术从元代兴盛的杂剧转向逐渐被称为传奇剧的“南戏”的时候。[93]这种“南”、“北”戏之分也许有点儿容易引起误解，因为它们并不是对元代北方杂剧和明代南方传奇的简单划分。其实，杂剧在明代仍不失为一个重要的剧种——连徐渭这样的南方剧作家也写杂剧——而南戏则可追溯到传奇剧未定型之前。[94]所以，它们的区别主要表现在技法和音乐方面。南方腔调逐渐在明朝戏剧舞台走红，并由于适用于与魏良辅有关的昆腔成为长篇戏曲的媒介而达到顶峰，但一锤定音的

则是梁辰鱼用崑腔写出了《浣纱记》。[95]崑曲以它清柔婉转的曲调完全不同于其他主要唱腔的雄浑奔放[96]而很快压倒晚明戏剧界，直到清代中叶才退至私人厅堂，基本上成了一种室内雅会的艺术。[97]

不管怎么说，传奇剧，尤其是崑曲，标志着16世纪士大夫文化的一种特殊贡献，为散文小说的美学发展注入大量的活力。第一，晚明传奇剧的最触目特征之一是它空前规模的篇幅，出现了四五十出或甚至更长的鸿篇巨制，为舞台艺术开拓了叙述更加复杂情节的可能性。它对明代小说的发展最为重要的一点是这些长篇剧作为安排繁长情节增添了各种新的结构图式，其中最常见的特点是它把体现离合悲欢的对立情调、情绪、意象的简短场景并置起来。随着剧情的曲折起伏，典型的传奇剧故意放宽它的活动范围，把广阔地域尽收眼底，展现一幅包括上流和下层社会风貌，宫廷及士绅府第场景以及边疆烽火骤起的壮丽画卷。[98]

所有这一切都被巧妙地镶嵌在一个相当定型的结构框架里。如后来的评论分析所说，这个框架通常是由下列部门构成的：一个序幕（家门），说明剧情和主题；一般例有欢乐结局的最后一幕"大团圆"或"大收煞"；在尽可能靠近这出戏的正中处还常常先安放一场映射大团圆的"小收煞"。这样一些形式要求人们一致遵循着，并被载入许多戏剧艺术的论著，可举后一个世纪里写成的李渔著作为例，我们从那里看到许多这类术语。[99]在对"四大奇书"的分析中，我将阐明这些模式曾对文人小说体裁的结构参数之形成起过主要的作用。[100]

传奇剧艺术对严肃小说兴起产生影响的第二个方面是它在口语对白、抒情片段和动作摹拟等方面巧妙有机的配合。这种修辞混合体中特别重要的是如何运用词曲的精湛写作手法，衬托直截了当的宾白插文以表述情意的方式，使之处处呈现文雅的机智，并产生浓郁的戏剧性反讽效果。感到反讽意味一事在许多著名的传奇剧中有其特别重要的意义，因为传奇剧多选材于感伤情节的倾向（"传奇"一词本身原来也许就包含有这一层意思），假如人们

领会不到由于运用这类修辞手法及凹凸对比段落结构并置而造成的反讽意义的话，就常会使人产生错误印象。最好的例子莫过于艺术达到登峰造极的传奇剧《牡丹亭》了。它那优美细腻的抒情场景间杂淫猥下流的幽默，又把僵硬的武打和孩提般幻想等对比场景揉合在一起，促使观众在欣赏这部充满青春激情的感人戏剧时总感到有那么一些东西逗人去冷静思考。[101]

这种刻意以求的微妙效果却使这类戏曲难以阅读，搬到台上演出更不易看懂。这就难怪16世纪戏曲发生了一个明显转折：从写作剧本主要是供演出而变为剧本刻印出来成了有钱士绅们案头赏玩的读物。[102]这一事实由于这些作品以善本形式问世，常常附有精美的插图、评论性序跋和详尽的眉批夹注得到有力的证实。[103]

传奇剧和知识界的因缘与明代小说兴起有关的最后一个方面是它对严肃思想内容有某种执著的自负。这些戏曲常以轻松的机智来反映种种思想问题，如嘲笑迂阔的腐儒或好色的僧尼道士，甚至对经书典文也加以模仿挖苦。[104]但在序跋和其他评论专著中，作者们偶尔也暗示他们有意对人欲与社会纲常之间的冲突或“情”的真假两面（这类问题自然出于舞台生涯的幻觉）等严肃的哲学问题抒发己见。我要在这里补充一点，那就是传奇剧也经常直截了当地触及历史与政治问题。影射历史事件当然是中国文学艺术的一个永恒特征。但这一时期的白话作品在这方面的隐喻是做得愈来愈露骨了，甚至在为杨继盛被害泪迹未干的时候，《鸣凤记》这出戏就出来了；《桃花扇》这样的剧本也是在清兵入关的尘烟尚未消散之际问世的。[105]如上所述，16世纪文人小说的作者们开始也像他们的戏曲同行一样，去探讨一些相同的哲学题材，面对一些相同的历史与政治问题。

事实上，该时期的小说作者与戏曲作家之间的休戚相关情况还不止这一点。16世纪里，凡是在士大夫文化各个领域（包括戏曲）取得辉煌成就的许多名人都与白话小说文体的形成有各种不同的直接关系。例如，嘉靖朝的文徵明、郭勋、李开先和汪道昆

等重要人物都与《水浒传》繁本的早期刊行一事有某种关系。[106]同样，一些被提名为《金瓶梅》作者的人——李开先、汤显祖、屠隆和徐渭——无论在写作或是评论方面都是明代戏曲界的名流。[107]顺便提一下，我们当能记得，罗贯中也是一位戏曲家；事实上，我们所知道的一点点关于他的生平都来自这条线索。后来的情况也是如此，诸如冯梦龙、凌蒙初、袁于令等人与写作刻印传奇剧及白话小说都有密切关系。这一情况直到明、清之际才有了转变，小说创作这门事业开始转入文藻较差的无名文人之手。所以，从许多意义上说，16世纪小说与戏剧的发展基本上是同一码事。这一共同基础部分是由这些文化活动的经济和社会背景造成的，因为文人剧与文人小说的繁荣都发生在同一地区，尤其是苏州和南京一隅，它们都由许多相同的书坊刻印，就连它们的读者观众几乎也是同一批精于此道的人。

这最后一点必须特别加以强调，因为文人小说与戏曲的读者观众圈子实际上远非我们一向认为的那么广大，这种错觉是明代小说的“通俗”性质所诱发产生的。如上所述，我们对“四大奇书”最早版本的规模、价格和版式虽仅略知一二，但我们所知道的一些情况都证实了这点，这些书似乎只能属于少数人手中赏玩之物，决非如人们所想象的那样，是以店主和手艺人为广大读者的畅销书。不错，在文人小说和文人剧同时出现之际——这是说明这两种文类均属于比肩并行的文化现象又一注脚——确实还继续存在着另一个远为地道的“通俗文艺”，即说书和曲艺，但这只是衬托说明“四大小说”和伟大的传奇剧这类作品是文化巨擘罢了。如本书后面具体各章所将论述的那样，文人小说继续采取经过修饰的白话作为叙述的基本媒介一事并不证明它的社会根源，反倒应该理解为是针对特定审美效果的一种有意的文学抉择。

回到以世纪为时期划分单位这一问题，我们再次能找到详尽的文献记载来证明弘治和正德之后取得重大突破。在这儿也看到，晚宋和元代有案可查的白话小说重大发展曾一度几乎湮没无闻，直到转入16世纪之际才又迎来两三百年创作繁荣的时代。

这一时间框架在明末白话短篇小说的发展中十分显眼。许多研究这一领域的现代学者都指出，17 世纪初著名拟话本集里有不少成熟的短篇小说体的作品确实可追溯到明代初期或中叶的早期资料，有的甚至找到宋、元的来源（尽管早先被断定为“宋代故事”的一些作品大部分已被否定）。[108]不过在讨论这一问题时我们必须非常谨慎，切不可把先行的叙事素材与它们那些具有成熟体裁形式的精致作品混同起来。根据我们的手头资料，在“三言”和“二拍”集子之前所谓“拟话本”形式的中国白话短篇小说最早的现存例子只能定于 16 世纪中叶，主要是洪楩编的名为《六十家小说》的 6 集选本（后改称为《清平山堂话本》）。唯一的例外，即 1498 年题名《钱塘梦》的那部作品却仅是作为剧本《西厢记》的附录而刻印的（反正这一极小故事并不符合我们所指的白话小说这种体裁形式）。这意味着我们所知的明代短篇小说大致是嘉靖年间的新发明，后经万历年间的选本（如熊龙峰的《四种小说》作者润色加工，接着就在《三言》、《二拍》中臻于成熟。[109]

近代学者们试图说明现有的明末白话短篇小说总量中相当一部分是根据早先素材写成的这种努力，对我们理解明代文学史作出了很大贡献，但这些结论毕竟依然是推测。假设某些明末小说有早先文本存在，也并不能改变这一事实，即至今仍未发现 16 世纪之前有拟话本形式的通俗小说。我在设法阐明“四大奇书”最早的 16 世纪现存版本在其各自的叙述系统中代表一个崭新阶段时，这种新瓶装旧酒的情况正是我想要反复强调的观点。

我已经说过，这些长短篇小说的复杂文体是与通俗小说传统并肩发展的。与此同时，还有第三种类型的短篇小说即文言小说也在流行，它们早在六朝和唐代就已出现，直到明、清两代仍在继续创作和刊印。明朝开国不久，就有瞿佑的主要故事集《剪灯新话》问世，后来又在 15 世纪初出版了李昌祺的《剪灯余话》。以后陆续刊行的一些雷同模仿之作中再没有见到同样重要的故事集了，直到 17 世纪才出现《聊斋志异》。[110]

倘说白话短篇小说的成熟相对来说是较晚的现象，那么一般

认为由短篇拼缀而成的长篇小说（如“章回小说”这个名词所暗示的）出现就应更迟。但事实并非如此。年代顺序恰好相反。最先的几部小说问世都早于短篇小说，它们所奠定的许多修辞和结构惯例后来都被短篇小说所采用。16世纪这些奇书的版本也都有它们的先驱资料和底本，“四大奇书”中的三部之故事都有它们假设的祖本，可以追溯到14世纪或更早，只是到了16世纪才最后写定，有了它们现在的面目。但是，成熟的文人小说依然可看作是整个明朝文学发展的新综合：它吸收了晚明诗文的审美特征和技巧、八股文的各种写作章法、小品文的闲逸气质及修辞方法、文人戏曲的结构图案与构思立意，以及最终形成白话短篇小说体裁的某些说书技巧。

我在这篇导言的开头处已经提及，16世纪这四部奇书并不代表晚明长篇小说的全部。例如，晚近发现了15世纪末期题名《说唱词话》的一套白话文本，证明那时期的雕板工并没有完全空闲无事。(111)同样，熊大木在16世纪中叶刻印的某些历史故事似乎都可以追溯到前一世纪的素材。但除了少数例外，它们都是些通俗性质的作品。此外，《三国演义》和《水浒传》的嘉靖年间精印本在这一领域确是仅有的两部孤本。只要根据现有资料就可以断定，这种情况一直持续到万历年中期才有变化。

更准确地说，我们确知另一些长篇小说也属于16世纪作品。它们包括20回的《平妖传》（此书后经冯梦龙修改扩写）、《东周列国志》、《残唐五代史演义传》、《四游记》（尤其是标题为《南游记》和《北游记》部分）、《封神演义》，此外或许还有《三宝太监下西洋记》、《英烈传》和《扬家将》等——所有这些作品都可能是源自更早祖本的万历本。然而，把所有这些作品的最早现存版本的确切年份都定在不早于16世纪90年代左右，这就意味着它们已经受到《水浒》和《三国》（或许还有《西游记》和《金瓶梅》，假如有人认为它们可能也是嘉靖或隆庆年间的作品是真实的话）所奠定的文类形式的影响。(112)即使进一步研究能证明其中某几部作品先于“四大奇书”问世，它们也只能视为是与文人小说

并肩发展起来的通俗叙述传统的代表作品。至少，这对一系列价格低廉、印刷粗糙的《三国》、《水浒》或《西游记》的版本（常常经过大量删剪，故名为简本）来说确是如此，它们也都出现在万历年间。[113]至于《三国》和《水浒》，我们在下面将会说明，有些学者曾假定，这种“简本”代表了小说演化过程中比较接近于“原本”的一个阶段。为便于讨论，我们在此不妨也把它们看作只是通俗刻印小说这一独立传统的范例，与文人小说的兴起同步发展。

我们对16世纪产生文人小说的政治、经济、社会、思想、文化和文学史各门背景的回顾于此告一段落。后面各章里，通过仔细分析结构模式和修辞复杂性，我将试图阐明“四大奇书”成为明代文化丰碑的非凡成就；然后，我想联系16世纪的思潮重新阐释它们的意义。不管是哪一部书，我们都将着眼于本文如何把相当“自指”的结构和修辞手法都置于弥漫全书的反讽焦点之下，看每位作者都如何对各自小说的传统素材进行了批判性的重新评价。

介绍过这种在本质上属于批判性态度的观念，我们就来到关于中国16世纪文化的最后一点，即潜伏于文人小说艺术核心的一个重要方面，这就是出现了跨越整个晚明文化生活的一个欣欣向荣的所谓“批评时代”。我已经提供了统治该时期古文、诗歌、戏曲以及绘画和一些次要艺术领域的评论和理论著作中显示这一倾向的上面这些例子。我在这里可以补充一点，在该时期还兴起一种可以称之为“历史批评”的学问，它包括对某些重大历史著作做出评价（史评）以及对民族历史上一些主要人物和事件给以修正性的论述（史论）。[114]

所有这些批判性的探讨最终与有关小说艺术的精深学问汇集在一起，因而早在万历年间就有人对小说艺术开始进行认真严肃的研究。一系列序跋、尤其是对原文的眉批夹注（至少当时据信为著名文人所写的）都表明了这点。[115]早期小说评论家从所有其他领域借用过来的分析术语，为17世纪中叶中国传统小说评论的

繁荣确实奠定了基础。我自己在分析结构模式、形象密度、叙述节奏、穿插韵文的创造性运用、反讽的意义转变以及大量的隐喻和寓言等文人戏笔这类批评变数时，将始终依赖这些早期读者批评家们透彻但不免有点乖僻的见解。

我之所以如此强调这一新的批评方法，把它看作是明代小说兴起的关键因素，是因为这一点恰巧成了借用欧洲术语"novel"来为另一文化领域中这些作品辩解的主要理由。这里不便对中国文学史运用这一术语的来龙去脉费太多的笔墨（不管怎样说，它现在已被习惯用来代替那同样不甚精确，意指长篇虚构文的汉语名词"小说"了）。一句话，无论这些16世纪中国作品是否应该称作"novel"，我认为至少可以阐明，它们确实具备了被认为小说所应该具有的文学作用，或更确切地说，它们经得起欧美小说研究论著中的各种文学分析。

在结束本章之前，我还想就广义的16世纪士大夫文化，尤其是小说文体，笼统地谈几点想法。首先，我们看到该时期的许多文化活动揭示出晚近末世的艺术家挣扎着要界定他们与古老文化遗产的关系。我觉得把段勃烈（W. T. de Bary）的"文化负担"一语用在这里非常妥贴，它如实传达了这一时代自觉艺术家们的印象，他们面对一个过于庞大、非任何个人所能全部掌握的文化遗产，迫切要求重申自己的立场。这就好像"古今交融"这种由来已久的观念到了千百年累积重压下的今日开始逐渐淡薄了，我们开始有一种更近于爱略特（T. S. Eliot）所称"往昔不堪回首"的感受，而已不像从古以来中国人原有的那种认为在同一大传统之内会有今昔两者互补阶段的观念。[116]难怪当时及稍后的思想家们开始强调文学和绘画直线发展的历史观；与此同时，一些人着手把类似的看法应用于物质和历史进步的过程上。至少，在作家们竭力去重新捕捉那些传统文体的"古"精神时，我们发现了一种历史相对论的微妙表现。[117]结果，整个士大夫文化的面貌常常变成一种矫揉造作的东西，一种相当自觉的企图，即按照文人想必应该如此的方式行事，而不再是像宋代大师们似曾有过的

那样去自发地体现理想。因而该时期的世界观出现了那么多歪曲，自相矛盾和反讽焦点。

这种对文人特性的探索贯穿整个晚明的文化生活，而这种自我确定的企图往往只是导致不安的折衷。这样，我们就看到文人艺术家们在一幅超然离世的屏风后面玩着自我实现的游戏，这种屏世之幕虽还不能称作"异化"，但却足以招致冷嘲和反讽的前景——时而情趣横溢，时而陷入相当沉重甚至痛苦的冥想。

这些有关"自我意识"、"异化"等等提法也许带有一点用现代眼光来看待过去事物的那种自以为是的味道。但我们能够把它们牢牢固定在16世纪中国人的思想框架之中，只要想到，持各种宗派之见的明代思想家们在精神生活方面最关注的问题就是围绕个人意识的轴心，使自我在社会和道德方面达到一定程度的修身成果。这种集中于自我修身养性的焦点使我有了能把自己对于这些明代"小说"奇书的读法与欧洲"novel"中最伟大的范例进行含蓄深远的比较探讨的前景，因为后者也是从斯特恩(Sterne)、菲尔丁(Fielding)到乔依斯(Joyce)和曼(Mann)，一直都在全神贯注地对自我的界限和本质进行不倦的探索。但与此同时，这一中心问题却使这些文学丰碑成了表达明代文化之新儒学精髓的关键性标志。(118)

注　释

(1) 17世纪时这些版本都被经过修改的评注本所替代。《三国志通俗演义》被毛宗岗的《第一才子书》所替代；《忠义水浒传》经金圣叹腰斩并修订，成为《第五才子书水浒传》；《金瓶梅词话》由张竹坡根据崇祯本《新刻绣像批评金瓶梅》评点成为一种新的版本发行，名为《第一才子书》；一般认为刊行最早的1592年世德堂本《西游记》，自康熙年间汪象旭的《西游证道书》问世后，就湮没无闻了……

(2) "六大古典小说"是20世纪学术上使用的新名词。早在1958年出版的《古典小说戏曲丛考》中，刘修业就用了这个词；后在夏志清《中国古典

小说》一书影响下，它就似乎被普遍采纳了。我不清楚是清朝或民国时代什么时候开始，这个名词成了文学评论中一个固定类别。不过，这六部作品自成一体的看法反映在许多小说评论的著作中。

(3) 李贽的"五大部文章"见于晚清时代周晖的笔记《金陵琐事》第1卷。另外四部，他指的是《史记》，杜甫和苏轼的诗，加上李梦阳的诗文。金圣叹的"六才子书"为一组评注本奠定了基础，但好像只有其中几部是写完了的。这些都在《辛丑纪闻》(收在《明清史料汇编》中提及。参看邓之诚的《松堪小记》(下)。"六才子书"的另外五部是：《离骚》、《史记》、《庄子》、《杜诗》、《西厢记》。参看编印在《唱经堂才子书编》、《金圣叹奇书十八种》和其他各处的金圣叹对文学名著的评注。小说题署为"才子书"或"奇书"的最著名例子是《第一才子奇书》(毛宗岗评注，亦称《四大奇书第一种》)、《西游证道奇书》和以《第一奇书》之名刻印的张竹坡《金瓶梅》评点本。张竹坡本的许多重刻本都署名为《四大奇书第四种》(普林斯顿葛斯德东方图书馆、东京大学图书馆等处有藏本)。别的小说和戏曲列为"奇书"或"才子书"的还有一些次要的作品，如《玉娇梨》(第三才子书)、《平山冷燕》(第四才子书)、《琵琶记》(第七才子书)、《白圭志》(第八才子书)、《平鬼传》(第九才子书)。此外，还有《女仙外史奇书》、《汉宋奇书》，以及其他例子。

(4) 参看刘廷玑《在园杂志》、《续金瓶梅》(收在《罕本中国通俗小说丛刊》丛书，台北，天一，1975)的一篇序文和"凡例"上提到"三大奇书"，指的是《水浒传》、《西游记》和《金瓶梅》。也可参看《儒林外史》的闲斋老人序文中的相同的提法。

(5) 赵聪在《中国四大小说之研究》第126页提到乾隆年间那套四大奇书(赵所指的四大小说是《三国》、《水浒》、《西游记》和《红楼梦》)。(日本)京都大学图书馆目录有一本同名的书。"四大奇书"这一名称在现代研究明、清小说的著作中已成为一个固定的专用名词。例如，郭箴一《中国小说史》、谭正璧《中国小说发达史》等处都用了这个名词。

(6) 例如，可参看郑振铎《中国文学研究新编》。

(7) 例如，可参看黄仁宇的《明朝的财务管理》(英语版)。

(8) 关于"土木之役"的起因和影响，参看谷应泰《明史纪事本末》第59和60两章的中心内容。

(9) 关于"倭寇"，参看黄仁宇《财务管理》等文。这桩史实在《明史纪事本末》第55章也有详细记述。

(10) 黄仁宇在《财务管理》探究了晚明军事机构的后勤基础瘫痪问题。参考《明史纪事本末》第53、57、58各章所记载的各种形式的叛乱和暴动。

(11) 关于“三大征”详情，参看《明史纪事本末》第 62、63、64 各章。

(12) 关于满族势力在东北崛起事，参看《明史》“神宗本纪”。

(13) 关于“宁王之乱”的背景，参看孟森《明代史》、《明史纪事本末》第 47 章。

(14) 沈德符在《万历野获编》第 7 卷、第 8 卷和第 9 卷对这一几乎是当代的问题作了描述。黄仁宇在《万历十五年》(英语版) 提及这一政局危机问题。也可参看黄的《十六世纪中国明朝的税收和国家财政》。

(15) 黄仁宇在他的《万历十五年》(英语版) 评价了正德的遗风问题。他对万历帝及其败德作了生动的描述。孟森在他的《明代史》中谈到了嘉靖帝的“失道”。接着孟森把万历朝分成三个阶段：“冲动”、“醉梦”、“决裂”。

(16)《明史纪事本末》中有整整一章记述严嵩得势时期情况。参看嵇文甫的《晚明思想史论》关于明代宦官弄权问题，参看沈德符的《野获编》第 6 卷。

(17) 欲进一步了解大礼议之争和震惊嘉靖年间的李福达案背景，参阅孟森《明代史》。这些论争见于《明史记事本末》第 50 章和第 56 章；也见于《野获编》。万历年间的王位继承问题是《明史记事本末》第 67 章记叙的中心内容；也散见于《野获编》和刘若愚《酌中志》第 1 卷。也可参阅黄仁宇《万历十五年》(英语版)。发生于万历朝并波及崇祯朝的“三大案”，可参看《明史纪事本末》第 68 章。

(18) 朝臣“示威事件”在《明史通俗演义》和《历朝通俗演义》(第 57 回) 均有虚构化描述。

(19) 雒的奏折在夏燮《明通鉴》第 3 册，69 卷有记载；《万历邸抄》第 1 册有奏折全文。参看黄仁宇《万历十五年》(英语版)，那儿，记述了申时行朝见皇帝的全过程。沈德符《野获编》和刘若愚《酌中志》(第 1 卷和第 5 卷) 对此丑闻均有评述。也可参看《明史演义》第 75 回对此事的虚构化描绘。

(20) 海瑞事件在黄仁宇《万历十五年》(英语版) 有论述。海瑞也是下列演义、小说的描画对象：《明史演义》、《海公大红袍全传》和《海公小红袍全传》。

(21) 大量研究东林党以及另外书院和政治派系的著作包括谢国桢的《明、清之际党社运动考》、侯外庐《中国思想通史》(第 48 册)、容肇祖《明代思想史》、《明史纪事本末》有一章记叙这一题材 (第 66 章)，《明史演义》也是这样 (第 88 回)。

(22) 反讽法在小说这一文体中，有其极为重要的美学意义，参看本书后面第

六章。

(23)15世纪下半叶经济上升一事已为许多学者所证实。例如黄仁宇指出，中国经济在1505－1590年之间以“非凡的步子”向前发展（见他的《财务管理》第110页）。

(24)商品经济兴起和农业转向经济作物栽培的情况，在黄仁宇《财务管理》有论述。

(25)农民离开土地和随之而来的税收减少情况，黄仁宇的《财务管理》有记述。

(26)银子流通量激增问题在安脱威尔（W. Atwell）的许多著作中都有记述，如：《时间与金钱》，《1550－1650年间国际块银流通与中国经济》和《银子、外贸和晚明经济扎记》。这一现象的早期记载有：《明史纪事本末》（第65章）、《野获编》（第2卷）。

(27)关于一般应试文章，特别是八股文的历史，参看宋佩伟《明文学史》第204－33页、钱基博《明代文学》、周作人《中国新文学的源流》。也可参看《野获编》第14－16卷。第一次提到规定用八股文体的是1487年。参看顾炎武《日知录集释》第16卷。参阅黄云眉《明史考证》。

(28)这至少反映在许多16至17世纪白话小说描写人物本色和日常生活细节这一焦点上。

(29)关于王阳明生平和思想的一般情况，参看侯外庐《思想通史》、容肇祖《思想史》。关于王阳明后的16世纪，尤其是泰州学派兴起情况，参看侯外庐《思想通史》、容肇祖《思想史》、荒木见悟《明代思想》、嵇文甫《晚明思想史论》、余英时《从宋、明儒学的发展论清代思想史》。

(30)钱穆（《国家概论》第8章）和嵇文甫（《晚明思想》）强调了王阳明思想的革命性质。黄宗羲在《明儒学案》（台北：世界，1961）和《四库全书总目提要》开头两文评论明代经学分期时都有从“反面”承认了王的关键性地位之处。

(31)王阳明受惠于明初儒学问题，参看容肇祖《思想史》，荒木见悟《明代思想》和唐君毅的《中国哲学原论》。

(32)“良知”这一概念在下列论著中作过解释和讨论：容肇祖《思想史》、唐君毅《良知这一概念从王阳明到王畿的发展》。

(33)关于泰州学派的极端倾向问题，参看嵇文甫《晚明思想》、唐君毅《中国哲学原论》、侯外庐《思想通史》。

(34)评论《西游记》中一些非常明澈的例子，参看后面第三章，注159，160，等等。

(35)关于告白现象，参阅周志文《泰州学派对晚明文学和风气的影响》。

(36) 关于嘉靖年间庇护道教问题，参看吴晗《金瓶梅的著作时代及其社会背景》和宫川尚志《明代嘉靖年间之道教》。《明史纪事本末》有一章专门记述这个题材，《野获编》第 2 卷，也记述其事。

(37) 关于万历年间佛教东山再起问题，参看吴晗《金瓶梅的著作时代》。

(38) 参看本书第六章。我将在那儿扼要重述其中某些要点。

(39)明代园林艺术不但表现在真的砌造了著名园林，而且还留下许多如计成的《园冶》那样评论园艺设计的著作。

(40) 关于印刷业的创建与技术，参看刘国钧《中国书史简编》、长泽规矩也《日本汉书的印刷及其历史》、罗锦堂《历代图书板本志要》。

(41) 例如，《古文观止》中有几篇选文出于宋濂、刘基和方孝孺手笔；之后，就一下子跳到王鏊、王守仁（王阳明）、唐顺之、归有光、茅坤、王世贞、袁宏道。收在另外选集中的有于谦、王直、薛瑄、李时勉、程敏政等这样一些明代中期作家的文章。

(42) 见《明史》第 24 册，“列传”第 174 条，“文苑”（下）。

(43)朱东润也把弘治和正德两朝描绘成是一个空前繁荣时期（《中国文学批评史大纲》)。1959 年版北京大学编《中国文学史》则认为，由于受到“台阁体”影响，文学在这一时期出现了“危机”。

(44) 关于“台阁体”的背景，参看钱基博《明代文学》、郭绍虞《中国文学批评史》和宋佩伟《明文学史》。也可参阅阮葵生《茶余客话》第 11 卷。廖道南的《殿阁词林记》收有很多这种文章。关于“三杨”，参看注 76。

(45) 关于“前后七子”和“唐宋派”文学理论的评述，参看郭绍虞《批评史》、朱东润《批评史大纲》、钱基博《明代文学》、宋佩伟《明文学史》和北京大学编《中国文学史》。也可参看吉川幸次郎《元明诗概说》和夏崇璞《明代复古派与唐宋文派之潮流》。

(46)《明史》第 24 册，“列传”第 174 条，“文苑”（下）。参考陈献章诗《寄外史世卿玉台》第四首中之句：“文衰东汉无高手，诗过中唐少作家”（《白沙子全集》第 8 卷）。

(47) 关于李东阳与何景明之间抵牾问题，参看郭绍虞《批评史》、钱基博《明代文学》和朱东润《批评史大纲》。关于王世贞与李攀龙之间意见相左事，参看郭绍虞《批评史》第 320 及以后各页、钱基博《明代文学》第 33 页和松下忠《关于王世贞古文理论的演变》第 72 及以后各页。朱东润在《批评史大纲》中评述了王世贞后来改变他的见解问题。

(48) 李梦阳与他的陕西同乡康海和王九思的飞速提升也许与宦官刘瑾来自同一省份之事有关。别的例子还有：边贡、李攀龙和李开先都是山东人；王世贞、徐中行、吴国伦、归有光、唐顺之和茅坤的籍贯都在长江三角

洲。

(49) 例如：李梦阳、徐祯卿和吴国伦出身于武官家庭；何景明、边贡、康海和王廷相都是低级官员家庭出身；李攀龙的父亲是农民；徐中行、王世贞和唐顺之是其中少数几位出身于书香门第的人。历史上通常以“崛起”两字形容李梦阳在文坛上一举成名的情况。例如，可参看朱东润的《批评史大纲》。

(50) 万历年间公安和竟陵派的批评家，当然倾向于采用禅学的体裁和术语。

(51) 杨慎（1488—1559）是1524年大礼议问题达到高潮时遭清洗的牺牲品（见注17）。关于王世贞与严嵩的斗争，考阅吴晗的《金瓶梅的著作》。唐顺之那篇针对朋党危机的有名文章《信陵君救赵论》显然是影射严嵩一伙的。也可参看曹聚仁的《明代前后七子的复古运动有着怎样的社会背景》。

(52) 郭绍虞在《明代的文人集团》对各种文学团体作了出色的概括评述。

(53) 因此，强调“法”字以取代“理”和“道”等观念。

(54) 不过，我们应注意，万历年间的主要文人大多数来自长江下游或其邻近地区。

(55) 关于这些术语的讨论，参看郭绍虞《批评史》、周质平的《评公安派之诗论》。例如，参看袁宏道在《叙陈正甫会心集》中对“曲”的著名论述（见《袁宏道集笺校》）和李贽在《焚书》上“童心说”那篇有名文章。

(56) “法”这一术语的各种用法，参看郭绍虞《批评史》。

(57) 这些术语的绝大多数都来自早先的文章批评，或从诗歌和绘画理论中借用过来。可参阅宋代文章评论的著作，如吕祖谦的《古文关键》和真德秀的《文章正宗》。集16世纪这些术语之大成的当推归有光的《文章指南》，尤其是他那几篇题为“总论看文字法，论文章体则”里的分析说明性绪言以及对这本选集中各篇具体文章的眉批夹注。这也许不是一件偶然巧合之事，归有光本人是一位以古文写作技巧闻名的大手笔，尤其是他擅长叙写复杂的对称结构事物。

(58) 参考钱基博的见解，他认为王世贞文章透彻有力的特点来自对秦汉文的模仿（《明代文学》）。有人认为宋文“流畅”，郭绍虞（《批评史》第308页）就是其例。有些文章岂仅是泛泛的模仿，简直是直接借用司马迁文字，如王慎中的《海上平寇记》就是一例。

(59) 袁宗道《论文》。

(60) “法”在这一意义上可理解为是追随大师们作品的内在精神。参看郭绍虞《批评史》所引录的唐顺之文。何景明是其中明显地借用佛学意义上

的"法"这一术语的人，他利用这个字经常说些带有文字游戏意味的话，把"法"叫作"筏"，说当它把人渡引到"彼岸"后就被当作废木一样抛弃了。

(61) 晚明古文写作中修辞变化创新之例，参看唐顺之《信陵君救赵论》中对"心"这一字的描画（见前面注51）、宗臣在《报刘一丈书》一文中运用虚构的对话、归有光在《先妣事略》中感情真挚的细节描写、高攀龙在他的《可楼记》中在"可"这一字上面的文字游戏、茅坤在《青霞先生文集序》中使用的反讽手法、王世贞在《蔺相如完璧归赵论》中显示了他写翻案文章的技巧。

(62) 参考顾炎武在《日知录》中对八股写作的谴责。参看前面注27中关于这方面的资料以及论述八股文的另外研究资料。

(63) 李贽《焚书》第98页。也可参看引录在周质平《评公安派》的袁宏道《时文序》一文。

(64) 以八股文起家的最好事例是王鏊，他在1474年会试中名列榜首，因而名闻全国。八股文也在某种程度上对王阳明、汤显祖和另外一些人的名声起过作用。

(65) 关于这一常见的论断，参看钱基博《明代文学》。

(66) 在许多例子中，八股文的精湛技艺在一股文字能与另一股文字泾渭分明，远远隔开的情况下特别明显。最妙的八股文名手还能按照规定格式，在某些地方插入一段尖锐的、耸人听闻的陈述方法，使之产生惊人的美学效果。对八股文的文学特征的另外评价，参看钱钟书《也是集》。

(67) 例如，可参看钱钟书的《谈艺录》。

(68) 在限制严格的八股文体内显得有创新精神的例子，可参看这样一些文章：汤显祖的《我未见好仁者》、董其昌的《所谓齐其家》和袁宏道的《舍已从人乐取于人以为善》。许多这类文章能够在高塘编的《明文钞》之类的选集中读到。

(69) 关于小品文及其文献资料总的论述，参看陈少棠《晚明小品文论析》。

(70) 参阅这样一些游记体文章，如：袁宏道《晚游六桥待月记》和《虎丘记》、张岱《湖心亭小记》、陈继儒《游桃花记》和王思任《游小洋记》。也可参看虚构化的"传"，如袁宏道《拙效传》和《同君传》；以及"序"，如华淑《题闻情小品序》（见注71、陈继儒《文娱序》、张岱《陶庵梦忆自序》。参看陈少棠《论析》。

(71) 到了明末清初，"小品"这一名词已以稍有不同的意义用于书名上。如陈继儒的《晚香堂小品》和华淑的《闲情小品》。早在18世纪，纪昀已用这个名词专指这类作品了（参看陈少棠《论析》）。

(72) 例如，参看华淑在他的序（指注 70 提及的那篇序）中对“闲”字观念的阐述。另一种常被特别突出的味道是它的“奇”。参看袁宏道在《叙陈正甫会心集》中对“趣”的论述（见注 96）。

(73) 描写细节有如画家作画般生动的例子，可以在不少文章中见到，特别是那些擅长绘画的文人，如李流芳和王思任等人所写的文章。意想不到的题材，如袁宏道《回君传》中的流浪者或《山居斗鸡记》中的斗鸡那样的事物都被写入文章。我们在张岱《西湖七月半》中看到了以冷讽热嘲的眼光观察事物的例子，在黄汝亨《姚元素黄山记引》和袁宏道《满井游记》中重复使用了大胆的喻辞。

(74) 例如，张岱的《自为墓志铭》和徐渭同题的文章。

(75) 主要的 17 世纪明诗选集有：钱谦益的《列朝诗集》、沈德潜的《明诗别裁》、朱彝尊的《明诗综》和华淑的《明诗选最》。

(76) 关于诗歌里的台阁体，参看刘大杰《中国文学发展史》、郭绍虞《批评史》、宋佩伟《明文学史》和李曰刚《盛明诗台阁体与诸别体之流变》。著名的 15 世纪诗人还有薛瑄（1389－1464）、于谦（1398－1447）以及所谓“三杨”的杨士奇（1365－1444）、杨溥（1372－1446）和杨荣（1371－1440）。

(77) 关于晚明时期诗歌批评和理论总的情况，参看郭绍虞《批评史》、钱基博《明代文学》、宋佩伟《明文学史》、朱东润《批评史大纲》、叶庆炳《中国文学批评资料汇编：明代》和北京大学编《中国文学史》。

(78) 参看郭绍虞《明代的文人集团》。把许多著名诗人紧捆在一起的个人关系网可从他们之间互相交换的无数应景诗上得到证实。这种应酬的诗歌在各种选集和个人文集里都占有令人注目的数量。

(79) 常常是直接模仿著名的汉代民歌（如“古诗十九首”）或乐府写成的古诗在李东阳、李梦阳、何景明、李攀龙和徐祯卿等人的诗集中尤为常见。例子见于《明诗综》第 29 卷、《明诗别裁》第 4 卷。

(80) 关于宋诗的各种评论，参看郭绍虞《批评史》。

(81) 关于这一观点，参看钱钟书《谈艺录》。

(82) 关于这些术语的早先用法，参看郭绍虞《批评史》、周质平《评公安派》。

(83) 参看郭绍虞在《批评史》对“格调”这一术语的阐述。

(84) 见注 79。

(85) 关于文字游戏的例子，参看下列作品：徐渭的《杨妃春睡图》（收在华淑《明诗选最》第 2 卷和《伯子云亭有千叶石榴忽作一房如拳》（收在《徐文长逸稿》第 1 卷）、汤显祖的《江宿》（收在《汤显祖诗文集》）。也

可参看押韵上的精湛技艺表现，如何景明的《五平五仄体》（收在朱彝尊《明诗综》第30卷）等例子。

(86) 著名的散行诗歌有：李贽的《张陶亭逼除上山既还写竹赠诗故以酬之》（收在他的《续焚书》第460页）和《入山得焦弱侯书有感》（《续焚书》第478页）、汤显祖的《相如》（收在《汤显祖诗文集》第808页）和袁宏道的《和萃芳馆主人鲁印山韵》（收在《袁中郎全集》第154页）。我们还发现许多完完全全是叙述体诗歌，如李梦阳的《石将军战场歌》（收在沈德潜《明诗别裁》第4卷）和李东阳的《风雨叹》（收在朱彝尊《明诗综》第22卷）。这一时期的诗人们常用人称代词来表明个人看法一事就指示这一倾向。

(87) 关于这类诗体的一般描述，参看王易《中国词曲史》和叶德钧《宋元明讲唱文学》。

(88) 参考收录在《金瓶梅》正文中的散歌小令。

(89) 说明这些特征的例子，参看钱南扬编的《元明清曲选》中康海的《沉醉东风》和《代友人宦邸书怀》、冯惟敏的《塞鸿秋》、《鸿门奏凯歌》、《河西六娘子》和《醉太平》、金銮的《醉太平》、梁辰鱼的《白练序》。

(90) 关于郭勋的《雍熙乐府》、冯梦龙的《山歌》和杨慎的《廿一史弹词注》，参看关德栋《冯梦龙辑集的挂枝儿》和他的《贾凫西木皮词校注》。

(91) 参看冯梦龙《山歌》前的《叙山歌》。

(92) 15世纪戏曲文学创作上出现这种间歇时期的看法，刘大杰在《中国文学发展史》中相当强调。也可参阅王易的《中国词曲史》。

(93) 关于南北戏曲剧种的逐渐分流情况，参看王易《词曲史》、钱基博《明代文学》、张敬《明清传奇导论》和叶德钧《戏曲小说丛考》。参考徐渭在他的《南词叙录》中对这一问题的论述。

(94) 关于一些明代杂剧重要作品例子，参看傅惜华《明杂剧考》和吴梅《中国戏曲概论》。

(95) 关于昆曲崛起的背景，参看王易《词曲史》。

(96) 徐渭在《南曲叙录》说那新腔调"流丽悠远"。别的主要曲调还有温州腔、弋阳腔、余姚腔、海盐腔。参看徐渭《南曲叙录》和叶德钧《明代南戏五大腔调及其支流》。

(97) 关于昆曲的迅趋衰微，参看叶德钧《戏曲小说丛考》。

(98)"离合悲欢"这一词语有多种多样解释，适用于分别远离或人间离散团聚。参看《浣纱记》、《鸣凤记》和《牡丹亭》等剧本。

(99) 关于李渔的剧评，参看《闲情偶寄》论词美学部分。

（100）参阅后面第二章第二部分和第五章第二部分。

（101）《牡丹亭》的反讽意味，吴梅在他的序文中有所阐述。那篇序文收在徐朔方编《汤显祖诗文集》的一则附录中。

（102）关于供演出用的剧本与置放案头供阅读用的剧本之区别，参看臧懋循为他的《元曲选》写的第二篇序文。也可参看吴梅给《紫钗记》写的书末题跋，它收录在《中国大百科全书：戏曲》（北京，百科全书，1983）。

（103）关于明代戏曲的刻印出版情况，参看长泽规矩也《明代戏曲刊行者表初稿》。明代戏曲理论批评的重要著作有：徐渭的《南曲叙录》、李开先的《词谑》、王世贞的《曲藻》、何良俊的《曲论》和王骥德的《曲律》。这些资料可查阅《中国古典戏曲论著集成》。精印的评注本有署名李渔评点本《荆钗记》、《琵琶记》和《浣纱记》；稍后，又有金圣叹评点本《西厢记》和毛宗岗评注的《琵琶记》等。参看叶德钧《戏曲小说丛书》第 49 页起、王易《词曲史》。

（104）在思想观念上运用反讽手法的一个早期例子是康海的《中山狼》。在那出杂剧里，墨家的学说遭到挖苦抨击。参考哲理问题上进行露骨说教的早期戏曲如《洞天玄记》和《五伦全备》。

（105）关于《鸣凤记》的作者问题，参看徐扶明《鸣凤记初探》和苏寰中《鸣凤记的作者问题》。

（106）关于文徵明、汪道昆、郭勋和其他人与繁本《水浒》的关系，参看后面第四章第一部分。

（107）关于《金瓶梅》作者可能是李开先、徐渭、屠隆、汤显祖或其他人的问题，参看第二章第一部分。

（108）关于许多晚明短篇小说的出处问题，参看孙楷第《三言二拍源流考》、胡士莹《话本小说概论》和谭正璧《话本与古剧》。

（109）关于熊龙峰的选本，参看马幼垣《中国小说史集稿》。在白话短篇小说发展过程中有相似意义的另一文本是《百家公安》，参看马幼垣的《中国小说史集稿》。

（110）关于《剪灯新话》，参看叶德钧《读明代传奇文七种》和戴不凡《小说见闻录》。

（111）关于《说唱词话》，参看赵景深《谈明成化刊本说唱词话》。也可参考路工的《明清平话小说选》内那篇附有 1569 年序文的《钱塘渔隐济颠师语录》。

（112）关于这些小说的成书年代，参看后面第二、三、四、五各章的第一部分。

(113) 关于《三国》和《水浒》的闽本刊刻，参看后面第四章第一部分和第五章第一部分。在某种意义上说，《金瓶梅》有稍加简略的修订本一事也许可看作是一种与此有联系的现象（参看后面第二章第一部分）。

(114) 16世纪的史评著作，例如：有茅坤、孙鑛以及别人评注的《史记》和《汉书》评点本（即《史记评林》、《汉书评林》、《史记钞》）。郭绍虞的《中国文学批评史》把这些史评著作归在他称之为“评点之学”的条目下。关于史论作品之例，可以参看李贽的《藏书》和锺惺的《史怀》。

(115) 关于明代小说理论批评发展情况的论述，参看叶朗的《中国小说美学》和黄霖、韩同文合编的《中国历代小说论著选》。

(116) 对以往传统的各种各样反应可以用这样一系列名词概括，如“复古”、“拟古”、“师古”、“学古”，等等。

(117) 关于文学演进史的观念，参看郭绍虞的《批评史》。于此，我想到顾炎武、王夫之和叶燮等人的理论。

(118) 我将在结束的一章里对最后的这几点看法重加申述。

第二章　《金瓶梅》

——修身养性的反面文章——

（一）

鉴于《金瓶梅》最容易勾画出16世纪中国小说文体的轮廓，所以我想颠倒年代顺序，从这部作品着手论述。事实上，出现这部小说已知的最早刻本已是后一个世纪初的事了。不过，我们从多种来源了解到，至少这个稿本的一部分早在16世纪90年代中期就已经开始在当时文人的小圈子内流传。这部小说稿本的早期问世一事可以从一些信扎、日记或序跋中得到证明，其中最重要的要数袁宏道（1568—1610）给董其昌（1555—1636）的那封信。韩南（Patrick Hanan）等其他学者都据此断言，至少是这部小说的部分章回在1596年左右已经存在。稍后，袁中道（1570—1624）也在日记中提及，在同一时期看到过小说的前半部。另一个与早期抄本有关的佐证是屠本畯（约1596年）给袁宏道《觞政》写的一篇跋，它被收编在一部题为《山林经济籍》的集子里。刘辉根据这篇跋记，把《金瓶梅》小说流传的时间提前了数年。我们手头有一些资料表明小说残本从那时起就流传在一群相互熟识的文人手中。但我们初次听说《金瓶梅》有全抄本存在，那是直到沈德符《万历野获编》问世才有的事。沈在那本书中提到，他于1606年遇见袁宏道时获知麻城刘承禧家藏有《金瓶梅》全抄本的消息。从那以后，关于该小说的残本和全本就有不少相互矛盾的报道传世。有些学者因而推测，这部小说恐还曾有过与它最后付梓的两种基本修订本内容或有出入的几种早期手稿本。

尽管《金瓶梅》最早出现的日期难以确定，但学者们一致同意小说的部分稿本或全本早在16世纪末之前的万历年间就辗转流传了。意见稍有分歧的是这部奇书究竟早于该时期多久就已写

成。

长期以来占主导地位的观点是这部小说实际上很早就已成书。这种观点在万历年间颇为流行。当时沈德符认定作者是一位“嘉靖间大名士”。附于小说头版刻本的一篇序言泛泛提到“前代骚人”也正是反映了这种看法。其时，它又早已开始演变成为断言小说作者是王世贞（1526—1590）了，据说是他对宿仇严世蕃（1513—1565）的一种报复行为。另一个与此似乎相关的传说认为书中恶棍角色暗指嘉靖朝的政客陆炳（1510—1560），或把那个用文学泄愤的人说成是所谓“金吾戚里”的锦衣卫中一位高官的匿名门客。

时至今日，关于小说作者的这类传说已几乎全被学者们所摒弃了。我说“几乎”，是因为迟至1979年，米星还在论著中提倡小说作者是王世贞的说法。这一论点没有得到许多人的随声附和，但与此同时，另有一些学者试图利用那些指示小说的一个抄本可能收藏在王世贞后裔手中的各种记载为这一传说寻找旁证。

然而这并未使作者是嘉靖人士的观点销声匿迹。近年来，中国的吴晓铃和徐朔方等著名学者就曾为此化费大量笔墨以论证《金瓶梅》的写定者非嘉靖年间杰出的戏曲家李开先（1502—1568）莫属。小说作者为李开先的说法不但有些多半限于籍贯和文学作风方面的材料以资外证，而且还有一些更属内证的细节可以作为论据。其中之一是小说原文中大量引用剧作《宝剑记》（附有1547年序言）的片段。事实上，这似乎是小说里缀成文本的各种素材中日期最晚的一种。徐朔方还指出这样一桩奇事来进一步支持他的论点，即小说尽管以宋朝为时代背景，却不乏关于晚明各种闲情欢乐的种种生动描写，特别是对16世纪各种流行戏曲文学的大量引用，但全书却引人注目地没有一处提到崑曲这一戏曲唱腔，也没有引用任何以崑曲演唱的戏剧里的曲子。同时，我们发现小说在描述戏曲演出的场面中，当时流行的各种主要曲调几乎都一一提到了。徐因此认为，既然我们有确凿的材料表明崑曲的崛起直至它在晚明文人舞台上取得优势的时间是在16世纪50

年代之后，那么就可以断言《金瓶梅》成书一定是在1547年至大约1570年期间，因为在那以后，没有一部精确描写豪门富家的作品会遗漏这一特殊细节的。

与小说的成书年代可能在嘉靖年间的上述说法持相反意见的，认为这部作品的成文只有在万历年间才有可能的，也大有人在。其中最有影响的当推吴晗，他着力论证，认为小说原文中不少暗指时事之处都跟万历年间可测定时期的轰动大案有关联。举其著者，如挪用太仆寺钱库中马价银、盗卖皇木以及嘉靖帝独尊道教之后佛教在万历年间卷土重来的情景。根据这些错乱颠倒时代的小说细节，吴把《金瓶梅》成书的年限定在1568－1606年，并认为小说对明朝现实生活的描述大致反映了张居正1582年逝世后的情景。张居正之死为滥用特权的种种弊政打开了大门。这个时间框子在过去整整一代时间里为大多数学者所接受，但也不是没有遇到过反对。例如吴晓铃和徐朔方就曾反驳说，吴晗所描画的上述弊政在中国历史上的另外年代里也能找到，同样积重难返的嘉靖朝就不乏其例。

另一方面，有些晚近的学者已把小说与万历朝的时政更为深入紧密地连结在一起，他们强调动摇西门庆家根基的李瓶儿这一角色与郑贵妃这位当朝皇上的宠妃有着惊人的相似之处。对郑贵妃的偏爱是整个万历朝的一大丑闻，它的余波远至17世纪20年代尚未平息。万历帝朝政中的第二个骚动事件是一位名叫雒于仁的官员于1590年呈递了一份使皇上难堪的奏摺，历数皇上犯了万人唾骂的“四贪”，把主要跟郑贵妃臭事有关的滔天罪行都揭发了，正如一些学者指出，这可以看成是《金瓶梅》字里行间想要表达的对帝政直言不讳的描绘。芮效卫（David Roy）认为，这一事件也许就是引发创作这部小说意在较小范围内针对“四贪”作无情揭露鞭挞的原因；同时，这也可能说明为何在作者问题以及有关早期小说抄本的前后流传一事上笼罩着一层障眼的烟雾，倒不是仅仅由于因小说中有色情描写作者不愿意冒天下之大不韪，蒙受诲淫的恶名。

另一类关于小说成书年代的证据涉及小说中引用的资料，但这些说法到今日为止也都未能得出定论。有些学者试图证实小说大量引用的《水浒传》文字直接来自附有一篇题署1589年序文的该小说天都外臣版。我将在第四章中说明，这一个年代是颇难确定的，不管怎么说，这个文本通常都认为是嘉靖年间祖本的翻版，所以我们不能据以作为论证《金瓶梅》成书上限的基础。小说自始至终大量引用的流行小曲也是如此。正如冯沅君、韩南等人指出的那样，这些写进小说正文的曲子也可以在16世纪出版的众多词曲集中找到。由于这些曲集大都刻印于嘉靖朝，既然小说经常引用的是当时流行的曲牌，我们便可以因此断言小说应该是嘉靖时代的产物——尽管人们也同样易于推测说它也许是隔一二十年之后才写成书的。另一个表明创作年代靠后的细小线索是小说35回中引用了一首收在一部万历后期的集子里署名李日华（1565—1635）的小曲。倘使这是正确的话，那小说的成书日期就可压缩到一段从李日华进入他文笔的成熟时期——即从16世纪80年代起——至小说开始流传的90年代为止的有限岁月。

上述各种论点没有一个能对《金瓶梅》成书年代提供无可怀疑的确证。不过我相信这些论证的综合力量足以使小说写成于万历年间的说法更占上风。在持这些观点的学者之中，有些在进一步探索小说作者是谁的秘密。到最近为止，列入作者候选人名册的包括了许多与通俗文学关系密切的16世纪著名文人，如李贽（1527—1602）、徐渭（1521—1593）、赵南星（1550—1628），甚至像冯梦龙（1574—1646）、沈德符和袁无崖（盛年1614左右）、王稚登（1535—1614）都包括进去了，另外还有不少知名度较低的文人就不必枚举。在大多数情况下，这种推测都很少有文献根据可供凭信。

最近几年来，一些坚韧不拔的学者提出了更多有说服力的关于作者问题的各种材料。小说作者候选人之一是默默无闻的文人贾三近，那是张远芬提出来的。这一说法一时引起了大家不小的兴趣，但那只是由于小说假想作者的某些看法与该文人生平的某

些方面恰巧吻合而已，例如他的生卒年月，出生地点、仕途挫折、文学成就等等，尤其因为贾是山东峄县人，与历史上的兰陵同属一个地区这一简单的事实。最近由黄霖提出的第二位作者候选人是16世纪著名的诗人和戏曲家屠隆（1542—1605）。这里提出来的证据也仅限于拼凑一些只属于情况方面的材料。但他也从万历年间写的一篇名曰《山中一夕话》的作品里把“笑笑生”这一笔名与屠隆联系起来，这就给予他的论说以一种引人注目的依据。在这一方面，我们也许还可加上屠隆与屠本畯这位早期抄本传阅者之间的私人和亲缘关系，尽管这当然不直接关联到小说作者问题。

论述《金瓶梅》作者问题提供证据最为丰富的当推芮效卫。他最近引用大量资料，断言小说出自文学巨匠汤显祖手笔。芮效卫的论述由两个部分组成。一方面，他追根究源，查清了汤显祖同万历年间传阅和刻印小说有关的几乎每一位文人的复杂关系网，尤其是那几位上面提及并好像有幸首先获得该书全抄本的刘承禧一家人。然后，他引经据典论证汤显祖晚年着力于创作一部很有争议的大作，据说涉及了“四贪”这个敏感的题材，这在雒于仁事件之后简直相当于煽动叛乱。不过，他所提供的证据也仅此而已；因而芮效卫只能作出这样的臆度，即在汤显祖朋友圈内大家心照不宣，彼此串通一气，芮把它称之为围绕这部重大文学著作而有意施放的“烟幕”。

在他论著的另一部分中，芮效卫对《金瓶梅》与汤显祖的“临川四梦”这四部著名戏剧在结构、修辞手段和思想内容等方面的惊人相似作了广泛分析，特别是与《南柯记》和《邯郸记》作了详尽比较，同时也涉及汤的其他现存作品。这些例证尽管富有启发性，但仍不能据此作出定论，因为与其说汤显祖直接引用自己作品，倒不如解释为它们表明了汤显祖对另一位作者的影响更为合理。不管怎么说，研究汤显祖的著名学者徐朔方的摒弃芮效卫结论的同时，还是赞同汤的戏剧与《金瓶梅》小说文本之间有着直接的关联。但徐从相反的角度来看待这一承袭关系。他认为汤显祖只有在看完《金瓶梅》全书之后才能写出他的诸如《南柯

记》的作品。

《金瓶梅》成书争议的另一个方面是按照小说正文所示的作者籍贯问题。长期以来，人们认为作者是一个山东人。这导致了把王世贞、李开先和贾三近等人断定为小说的作者。这种看法最近遭到了一些学者的反驳，他们声称小说不乏吴中方言。魏子云和其他几位学者摘引小说中某些生活习惯的细节，即从讲究的饮酒作风倒卧室便壶等与江南生活习俗有关的内容来支持上述观点。另一方面、郑培凯等学者指出，这些例证中的大多数到明末已不一定局限于北方或南方。尤其当我们考虑到16世纪中国文人生活方式时有漂泊流动的情况，这一说法就格外可信。当时，实际上任何一位教养有素、游历广泛的人对外地种种习俗嗜好甚至多种方言词语都是不难熟识精通的。几乎所有与小说早期历史有关的万历文人学士都是云游四方的人。

综观目前未获定论的关于《金瓶梅》作者和成书年代问题的学术研究状况，我们从本书的研究角度可以看到，实际上所有研究小说考证方面的学者无不同意小说是16世纪的产物，而且绝大多数人认为小说写成于万历年代。即使认为小说创作于嘉靖年间的人在这个问题上的分歧也不像表面显示的那么大，因为持这种说法的人一般也都假设小说的出现必然是1547年《宝剑记》刻印之后，或许是晚在16世纪60年代左右的事。就是主张王世贞为小说作者的人也无必要非把小说写成的日期放在更早的年份，因为王世贞一直活到了万历朝。这样，我们对现存形式的小说必定产生于16世纪后半期便实际上有了并无分歧的意见。另一个能够证实这种观点的是小说第17回中一则年代错乱的事例。这里写到一个名叫张达的武将，他在1550年保卫大同的战役中因功勋卓著而名噪一时。

唯一推测成书或改写年份在16世纪之后的是魏子云。数年前他在各种刻本中发现有反映万历朝后期的所谓“三大案”，尤其是那桩声名狼藉的“梃击案”，它的影响波及此后几个皇朝的年代。魏甚至提到小说故事中有某个岁月安排前后矛盾的情节，说它是

暗指那临朝不逾一个月的泰昌帝。(即原与郑贵妃儿子争位的那个人),这当然只见于小说后来的一个修订本中。但后来魏终于改变已见,转而附和小说作者是屠隆的看法。屠隆死于1605年,这就势必排除小说成书于万历末年之后的可能性,除非我们设想小说写作过程是分成好几个阶段的不断增补修订。

这最后一种可能性,即小说文本是分几个阶段衍变而成的说法似乎颇为可信,它有助于解释为什么据说最早流传的是小说部分稿本。因此,这种观点可以很容易解决小说成书年代的嘉靖与万历之争,只要设想写于嘉靖末期文本原型一直到过后不太久的万历中期才逐渐加工润色成为今天的小说形式。不过目前这类假设也纯属推测而已。

这又使我们回到了我最初的说法,即《金瓶梅》是一部"16世纪"的小说,不过现在多了一些事实根据而已。这一假设将作为本书后面讨论的基础,我在对小说文本进行分析研究时将把它看作明末的文人小说,并试图按该时期特定的思潮来重新阐释它的意义。

这样似乎已搁置了关于《金瓶梅》版本问题,然而对一些关于小说最早刻本的年代和承袭关系等复杂情况还有待作进一步探讨,因为它们都与我对小说的分析有关。各种已知的小说版本可划分为三个主要的修订本,即《金瓶梅词语》、所谓的"崇祯"本以及《第一奇书》(实即附有张竹坡全部批语和总评序文的崇祯版)的各种版本。最后的这种版本几乎在清朝始终都被视为标准版本,直到清末民国时期,它才转而被各种删节本所替代。自从《词话》本和崇祯本在20世纪30年代重新出现后,学术界绝大多数人都认为前者正文齐全,所引歌曲诗词完整,更接于设想中的小说原貌。《词话》本为最早版本的意见分明来自该版本公认的刻印年份1617年。那是根据弄珠客序文的写作日期确定的(实际是1618年1月),这就至少比崇祯朝的开始早了十年。人们几乎一致认为《词话》本是供我们研究和翻译的最好版本,因而轻视崇祯本,认为它是业经书贾之手的节本,不过是小说从它的原始形式

发展演变成为张竹坡评点本过程中有过的一种版本而已。

然而，这两种早期修订本之间的关系要比上面说的更复杂。首先，把后一种修订本定为崇祯版是基于一种很不充分的理由，即依据该版本中某些刻图艺人的署名，它们恰巧也出现在一两本附有崇祯年间序文的其他书中。既然1617年刻印的《词话》本序文也出现在崇祯本上，那就没有必要在年份顺序上坚持前书一定先于后书的了。尤其是鉴于我们所知的这两种最早版本在书名上都冠以“新刻”等字样。这至少产生了下面的可能性，即这两种版本均非小说原本的面貌；因此，仅用我们手头的样本作简单的比较并不能证明承袭顺序。

这两上版本的另一个方面值得在这里提一下。除了两种修订本的明显差异之处（如第1回和53回、54回内容迥异、《词话》本叙述更为详细、正文回目以及引用的诗词也有变更），两书分卷与分回也各不相同。从我考证过的一些版本以及其他一些人的描述来判断，崇祯本一律分成二十卷，每卷五回，而已知的《词话》本则都分成十卷，每卷十回。这一个似乎微不足道的区别使得马泰来和马幼垣新近发现并发表的谢肇淛《金瓶梅跋》中提到一本分成20卷的早期抄本一事变得更为重要。假如这里谈到的抄本是指谢肇淛向袁宏道借阅的那本（我们知道，早在1607年，抄本就在袁宏道手中），那么就可把该本与小说最早一些抄本对上号了。至少那种认为最早流传的手抄本一定近似于现存《词话》的说法必须作部分修正。

就我对小说的评论分析而言，两种版本的最重要区别还在于小说对第1回内容的全然不同处理上。关于这种差异，有过多种不同的解释，其中包括郑振铎创造性的见解，认为崇祯本小说一开头就介绍男主人公西门庆出场，是受到了传奇戏剧中先有生登场的影响。还有，魏子云认为崇祯本这样写法是刻意冲淡《词话》本开头的政治含义。为了说明我的论点，我倒愿意把它理解成为是对当时正在发展中的“文人小说”形式这一美学观点的肯定，无论我们同意韩南的论点（他说崇祯本第1回所显示的精心

对称反映了中国17世纪小说更趋完善的结构形式），或是把它与那些可追溯到头三部奇书的小说形式特征联系起来。我们也应该对崇祯本系统里各种版本上莫不具备的评点给予更大的重视，尽管这种贡献后来大部分被这方面取得更大成就的张竹坡评点所掩盖。我们不但对张竹坡据以评点的本子就是崇祯本这一事实未予足够的注意，而且也没有注意到他的评论实质上深受前人的影响。

尽管小说自成文至清末的版本演变史成了学术界争辩不休的话题，但人们却对文本形成的第二方面很少提出过疑问，这就是在探究小说起源时，很少有学者是感到有必要去推测小说成文之前是否已有同类内容的故事。唯一值得注意的例外是早在1954年潘开沛提出的小说经说书人集体创作逐渐形成的见解。但这种说法经徐梦湘批驳后很快就湮没无闻了。

然而近来有不少国内学者回过头去用“集体创作”这一观点来说明为什么该作品最早版本的书名附有《词话》两字，并且（也是更重要的），用来解释作品为何出现如此众多细节上明显矛盾的原因。这就导致了下面的结论：小说不可能只出自一人之手。有些前后矛盾和错误之处是如此触目，实际上只能作出这类推测。但“集体创作”这一观点难免又带来一些别的问题。首先，我们没有任何证据断定曾有过《金瓶梅》故事的早先形式。对照我们即将说明另外三大奇书如何从各自早先存在的评话转化成为小说形式，这一点就更显得格外注目。确实有过各种民间曲艺（尤其是《子弟书》）取材于《金瓶梅》片段。张岱的《陶庵梦忆》最早提及这种例子，但这些资料都像是从小说演变而来的，不可能是相反情况。[1]

几乎所有主张小说是集体创作的学者也都承认我们已存的小说是经过大量修改润色而成的即徐朔方所谓“写定”的文本，这一点很重要。我认为问题正是如此，即早先叙述材料如何按16世纪小说新兴的审美惯例和思想抱负而演变改观。不管怎么说，《金瓶梅》这一被公认为具有多方面惊人“独创性”的艺术作品，至少在某种程度上出自一名作者的独立构思。这一见解并不是基于

作品成书过程中某种无可置疑的证据，而是凭持下列事实，即《金瓶梅》纵然有风格的和行文的各种不连贯处，但它浑然一体的特点在中国早期白话小说史上是无与伦比的。单凭这一点就似乎足以使人相信它是一个人在某个时期写成的这一猜测。例如张竹坡在《金瓶梅读法》这篇序文中提出的“100回是1回”，就表达了这种意见。对小说的这种评价看来与那些强调作品内容有诸多矛盾的评论观点有所抵触，但我还想在本章后面部分对这种见解作些说明。

我们知道，《金瓶梅》小说实际上吸收了大量早先的原始资料，因此，它以这样一部卷帙浩繁的巨著而能给人以浑然一体之感，就更显得非同一般。韩南等人汇集的这些素材遍及整个明代文学，包括戏曲中的说唱词、短篇小说、流行小调以及文言传奇、宝卷经文甚至历史著作。但是正如韩南本人所说，关键并不在于小说借鉴众多材料这一简单事实，恰恰相反，作者在挑选、加工和最后改写这些材料，使之成为一部卓越的独创文学作品这一点上所倾注的心血倒是至关重要的。

正如我在本书讨论其他三大奇书时将要指出的那样，这种改写早先通俗素材的过程恰恰构成了文人小说的创作模式。此外，《金瓶梅》也同它的三部姐妹小说一样，在处理借用素材，使之成为新的叙述形式这一点上显示出了高度的文学修养。分析这部小说及其他三部作品时，我认为有一点对本文的讨论特别重要，那就是综观那些借用的素材，有很多地方作者都刻意注入了新的反讽意味，使老素材在新文本的上下文里重放异彩。

我将在这一章的后面部分讨论《金瓶梅》作为一部自觉的文学创作的某些显著特征。我将用相当篇幅来阐明作品中引人注目的布局结构和细节描写，以便提出我的基本论点：小说中某些可窥见的蕴义，实在是出于作者的深思熟虑。尽管这种特征有些似乎是不言而喻的，但我还是想在这一部分里把这它们一一指明，以便树立一种普通模式，在对另三大奇书展开讨论时易于回顾对比。以下对小说文本的分析基于对三种基本修订版的仔细研读。我将

始终以《词话》本作底本，也将参考崇祯本和张竹坡评点本来阐释其异同，尤其是引用附于后两种版本中的评语。

（二）

在开始讨论小说全文的布局结构时，我想先谈一下定型的100回长度问题以及这“百”字所暗示的各种潜在对称和数字图形意义。我们将看到，这种篇幅数量在《金瓶梅》成文年代——只有少数例外——已成为文人小说形式的标准特征。小说正文以“回”为单元来划分也并非原来如此，现代学术研究已表明，“章回”体是明代小说发展后期的现象，在此以前，长篇叙事文都是以不同形式来划分的（如“则”、“卷”等）。按杜撰的章节名称，把街头巷尾说书人各自独立的片段故事，一回一回地串连成100回巨著这一件事本身在中国一般的小说美学上的意义已经非同小可，更何况《金瓶梅》并无证据说明在它之前存在过任何口头传说故事或连贯形式的说书材料可以利用。

然而，对我们理解该小说内在结构上更为重要的是它按照惯常的刊印方法把小说分成“卷”。据我所知，《金瓶梅》两种最早版本的几乎所有已知的刻本与《三国演义》、《水浒传》和《西游记》的许多早期版本一样，都是分成10卷，每卷10回，或20卷每卷5回。关于这一点，我们将会在后面谈到。这个看来似乎是偶然的目录学细节使我得出关于该小说布局结构的第一个重要论点，即小说叙述的连续统一性也常被划分成很有节奏的10回一单元——特别重要的或是具有预示意义的故事情节总是安插在每“10回”的第9、第10回之间。

首先看一看小说以10回为一单元的划分情况。小说第一个10回详细地重述了《水浒》中的一段故事，讲的是西门庆与潘金莲私通、她丈夫武大被谋害、武松报仇未遂终被放逐，最后以潘金莲在第9回中进入西门庆的家门结局。紧接着下一个10回写的是个形似的故事：西门庆与李瓶儿通奸、她两个丈夫的接踵死亡、她本人于第19回进入西门庆的家门。第20回至29回写西门庆府

邸内财运亨通的表象下酝酿着内部不睦，至第29回众人看相、预言各人命运而结束。接着就是官哥出世和西门庆升官双喜临门的第30回。以下十回详细描述日益严重的主仆不法行径，导致在第39回出现讲因果报应一幕。从第40回开始的10回写潘金莲与李瓶儿之间开始反目敌视，瓶儿的婴孩弱不禁风。而西门庆的财富则螺旋式上升，至第49回得一位陌生胡僧所赠春药使他更加纵欲无度。接着是病身弱体的意象重复和大祸临头的种种征兆，终于发生了第59回的残忍事件。从第60回至第69回，我们目睹瓶儿健康日趋崩溃以及她先让位于如意，继而被林太太取而代之。此后，小说转入下一个10回的狂热淫乱，最终导致西门庆在第79回暴卒。

即使在小说的核心人物死后缓慢了叙述速度和失掉了叙述的向心焦点之后，我们仍能看出作者大体沿用10回一单元的写作节奏，用第80回至90回或91回叙述全家离散，众妾都各奔前程；之后，笔锋转向最后部分，叙述陈经济的穷困潦倒，把我们引向结尾的最后一幕场景。

读者一旦对这种10回一单元的节奏开始有所了解领会，另一些有关的结构特征也就开始显露出来。一方面，在每个10回的篇幅里，随着情节的逐步展开，我们能觉察到其中有一种小型的内在起伏存在。正如我已指出，每10回中的第9、10回在布局结构中都具有特定的功能。我们也能看到，在小说的许多部分中，喜怒哀乐等激情高峰的重现常常在第5回前后，夹在相对平静的前后两个低潮中间。[2]而且不少评论家都指出，正是在这些表面平静的情景中孕育着一些最有意思的故事情节。

另一方面，这种基本的10回小单元本身又以各种不同的组合方式来形成较大范围的叙述结构划分。例如，鉴于一系列的行文手法，我们可以马上看出前80回和后20回的明显分界点以及开头和结尾各20回（1—20和80—100）之间的明显对称。这首尾各20回故事大半发生在西门庆家园的外面。同样，在开头20回里，家庭新增三个小妾规模初具，这分明是跟结尾的20回这同一

家庭的趋向瓦解相呼应。[3]在所有这些构思中，小说的10回一单元可理解为是形成它整体结构的基本构件。

《金瓶梅》最后20回形成一个独立部分，这一经常听说的批评见解使我们想到明清小说文体的另一个形式特征，那就是这些作品里的一种常见的倾向，即把中心人物的垮台和死亡安排在全文刚过三分之二或四分之三处，之后是一个相当冗长的结尾部分，让其余早已登场过的人物从容地离散。从这个分析的角度看，西门庆死于《金瓶梅》第79回似乎并非偶然。只要对比一下曹操在《三国演义》里的身亡几乎是小说的同一回数中的事，而他死后，一连串短命的继承者也相继垮台，把他的朝代引向毁灭这一结构模式就可知道。《金瓶梅》整体构思表现明代文人小说典型模式的一个类似例子是它把全书分成对等的两半。从多种意义上看，以西门庆喜获神奇春药的庆祝进入高潮的第49回就标志着这一道分水岭。小说的前半部分刻划了他发财、做官、纵欲，步步升级；而在后半部分，正是这些方面的得意处加速了他自行毁灭的过程。张竹坡在评论中多次把小说这种基本结构划分看作是理解这部分作品的关键，虽然在别处他又以“上半截”和“下半截”这样的术语泛指西门庆家运的盛衰。[4]实际上把全书分为相互映照的两半部这一写作方法早在《三国演义》和《水浒传》中已初见端倪，而在《西游记》中，这种划分更被赋予一种寓言性质的特殊意义。

在《金瓶梅》的开头和结尾部分，我们看到小说结构的另一种特殊模式，也能回照出16世纪中国小说文体的美学观念。我认为小说以详述《水浒传》中一段情节开始这个事实之所以有意义并不限于作家显然采用原始素材一面，而在于它呈露了另一个主要的章法，即在作品主体部分之前附加一个结构独立的序曲。明清小说的这一共同特点显然与拟话本中的“入话”有某种渊源关系，这在当时正在成为一种标准格式，尽管一般认为这原是说书艺术的直接反映，这一意见在这里显然已不妥贴。我们不妨将此理解为作家一种自觉的文学创作手法，用它与小说结局形成结构上的平衡，同时又建立起一种叙述模式，提醒读者注意作品主体

部分中将要有深刻一些的问题。

《金瓶梅》的开头儿回情节实际上都被安排在小说的中心境界之外，即与西门庆住宅之内或左近的日常生活相隔离，但同时它们却牵引出一连串（后来又收拾）小说主要情节的事件，而且把几乎所有的主要角色领上舞台；西门庆和潘金莲处于舞台当中，李瓶儿和庞春梅通过间接的描写被置于舞台侧翼，孟玉楼则出现在第7回的一个插曲之中。在这方面更为重要的是下列事实，即引用的“序幕”部分利用它所讲述有关偷情和报仇的通俗故事来含蓄地指明——正是由于它讲的是家喻户晓的故事，所以就有更强的超脱感——小说中将要提出的某些纵欲无度和社会秩序等比较严肃的问题，当这开头之际我们还没有被小说主要人物所吸引到较亲近的地步，因而仍可保持相当客观的看法。

在评价小说开场结构的意义时，我们也应把“序言前的序言”即小说正文开始之前的书首文字包括在内。我们在这一点上的判断当然有赖于我们选择两种基本的修订本中哪一种来进行研究。无论人们如何看待崇祯本第1回中十兄弟结义（显然是《三国演义》开头的摹仿）一节对小说篇章结构的影响，《词话》本书首有关“情色”的题词和议论与第二种修订本开头关于“四贪”的议论适成对照这一点是值得人们注意的。前面已经提到，魏子云认为这些所谓“冠”于《词话》本之首的文字是影射不久前雒于仁在震聋发聩的奏折中曾尖锐地指责过的万历皇帝过度淫乱这件事。因此，他认为崇祯本惹人注目的修改流露出一种想缓和矛盾的政治动机。不过为了说明目前讨论的问题，我倒愿意强调这一事实，即这两种基本修订本的开场白都保留了同样的美学功能——为故事叙述穿针引线作一个开端，同时明确提出小说将要涉及的基本问题。在本章末尾，我将有机会回过头来对这些关于纵欲后果以及它对天下治乱等问题的影响进行论述。我将坚持这样的意见，即小说开场白在人伦道德问题上一些似乎是轻描淡写的陈词滥调，当读者通读小说之后，透过虚构境界，会最终领悟到埋藏在深层里的意义。

小说的另一端，以描写前世注定的命运终成事实（西门庆的遗腹继承人孝哥被普静和尚度化）来作收场的写法，跟小说开场白并无任何一定的联系。不少读者为此感到茫然，认为小说结尾与开头一样，都不过是画蛇添足之笔，使我们读后如堕五里雾中。张竹坡正是抓住这一点，认为小说最后一场的空虚感正是作者所企求的，与小说开头的四大皆空调子遥相呼应。[5]

由于我要评论的其他三部作品也都在它们的结尾浮现类似的空虚感，在阐述这部小说的意义时我将重新评论这个问题。现在我只想补充一句：这个结尾所起的作用，除了宣告人们关于西门庆家产最后散失殆尽外，还通过这位“孝子”被引入空门以及西门庆沉枷铁索现身来抓住“孝”的命题，它提醒读者，所谓孝顺问题，从它最深广的意义而言，正好与这部小说存在着极其重要的联系。而且，在小说结尾，家庭的厄运与宋王朝的土崩瓦解紧密地联系起来，使闭锁的庭院小天地与外部世界互相映照，这又是小说的另一种重要构思。

在检阅《金瓶梅》某些借以体现16世纪中国小说一般模式方面更加突出的结构模式时，我还想另提几个空间与时间的布局构思。不少读者为小说的空间描写刻画入微留下了深刻印象。作者化了如许笔墨来点缀客观背景，以致小说可以作为研究明代都市设计、房屋建筑以及室内装饰的一种文献资料。例如张竹坡在评论中曾多次提到小说主要人物在庭院内的安置情况。这种安置格局伏下故事中一整套微妙复杂的人际关系。有的学者则注意院子外商店林立的街道、各种游乐场所、清河县内各处寺庙或者西门庆几次沿着大运河到开封去的路线以及经过的地方。这些五光十色的空间背景具有结构上的意义。正是这些背景描写使发生故事的小天地，那个以花园为中心的西门庆府邸，与府邸围墙外的大世界形成对比。我们在《金瓶梅》里已能看到，后来又在《红楼梦》中出现的同样构思：深院大宅，围绕着高墙，中心是一个四面封闭的花园，经过近邻通向周围的市区，连接京都，就这样暗示通向天下。

作者在他的故事叙述中同样注意时间的细节处理，这一点也是显而易见的。在不少评论家看来，文本在这一方面出现许多前后矛盾无疑是这部作品在结构上存在缺点的明证。张竹坡则持相反的观点，他不同意这种指责，断言每一处这一类貌似草率的事例实际上莫不符合作者的整体设计，都是经过深思熟虑的细节处理手法。魏子云把那一处特别费解的故事内，日期差误的地方解释成是暗指短命的泰昌帝时，也出自同样的心意，只要注意到作者在某些时间安排方面的精细手法，这种看来似乎是马虎从事的情况就不难再一次得到解释。其中最突出的是在小说主要情节展开的三四年内他对一年四季时令变换的巧妙处理。小说骨架是非常引人注目地镶嵌在年复一年地惯例行事的框架里：众多的节日及其庆典，最常见的是几个主要人物的生日庆祝活动。关于后面这一点，即描写一些庆祝生辰的场合，在《金瓶梅》这样一部“言情小说”里实在是在所难免的，问题是作者处理这些细节有些不落窠臼的情节安排，他不但一次次地反复描述，而且把这些场合安排在季节循环中几个特殊时刻。例如，吴月娘的生日恰巧在中秋节（阴历八月十五日），潘金莲生日在新春佳节期间（阴历元月九日），李瓶儿生日在元宵节（阴历一月十五日），西门庆的生日则放在夏季将尽时候（阴历七月二十八日）。这些生日个个如此巧为编排，进一步加强了那是出于作者精心设计的印象。(6)

至于对各个节日庆祝活动本身进行详细描绘，那在某种意义上说也是一种尽叙日常琐事的文体例有之义，作者的高明手法显示在他把每个喜庆节日的传统意象与伴随各节令而来的外界气候变化奇妙地交织在一起，终于得出一层比起初看时大大深刻的意义。(7)既然我们即将看到这种时令情节的高度敏感性标志着一般中国古典小说又一种章法特点，这里，特别是中秋节和新年喜庆活动的丰富联想、到元宵夜狂欢，这种热烈气氛到达极点，我想索性化一点时间把问题比较详细地谈一下。

作者反复描绘一年四季的细节超出了简略地介绍客观环境或按年月顺序叙述事件的作法（而且已达到了也许可把季节描写看

成是一种结构原则的地步)。作者描写景物时特别注意冷和热的不断交替,使得季节描写的程度更加突出了。这方面最值得注意的例子包括第8、27和82各回中炎热的时节,第20—21、70—71和第81各回中大雪纷飞的严寒日子以及第25、28和89各回中花园的明媚春色。这种描绘本身也许又可看作仅仅是附属于小说艺术核心叙述方法的那种逐日情节连续安排而已。但是《金瓶梅》的这方面艺术效果却以如下两个重要方式来呈示中国古典小说独特的美学。

首先,文本描写四季气温变换虽然仍用的是“热”和“冷”字样,但作者的用意却常常联系到另外更加抽象的观念。从整体看,故事从一个温暖的春天开始,却在一个萧索荒凉的秋天结束,这一事实就会使我们立刻领会个中涵义。纵览全书,我们常可看到,时令与热闹和凄凉情景之间的特意关联。同样,我们也不难觉察,西门庆家运盛衰的时刻与季节循环中冷热变化常常是配合一致的。(8)事实上,冷热这种词语,连同代替它们的字样,散见于小说的诗词、回目以及情节叙述中,其意义远非仅指天气冷暖而已。(9)更有甚者,这一类结构上的相称性由于第二方面的美学意义而变得更为复杂和光彩夺目。根据这一美学观点,就如中国的传统思想模型里,人有旦夕祸福,正像热冷相互渗透,往往也是热中有冷,冷中有热。

我们对冷热的引伸意义有了这一认识,就不难发觉这条原理在小说许多情节的构思中到处起着作用。在一年四季循环的弧圈中,不少最“热”的场景都被安排在最寒冷的一些月份里,按照中国的生活习俗,这些月份又恰巧是人们最热衷于寻欢作乐的季节。这一写作原理也许能局部地解释元宵节在明清小说家眼光里为什么特别富有魅力的原因。整部《金瓶梅》描绘四季循环有四次提到元宵节,每一次普天同庆,鞭炮齐鸣,闪闪烟火划破夜空的狂欢气氛都给这些情节增添了特殊的重要意义。(10)相反,当作者想传达某种惊心怵目如纵欲的危险效果,例如第27回中臭名昭著的葡萄架下恶作剧,或如第82回淫秽不堪的乱伦勾当,则常常

选择闷热难耐的夏天来叙述。

就这样，激发人们狂热行动之冷与给人以冷落之感的热，不断交替变换终于形成一种鲜明的讽嘲，使小说含义深远，意味无穷。更有一些事例可以看出作者如何巧妙地运用冷热交替的讽喻意义来支配许多特殊意象细节的用法，譬如作者以许多冷的暗示来处理官哥短促的一生：官哥经常打冷颤，家人过分担心他受凉感冒，尤其突出的是第43回里描述他碰触到冰冷的金镯儿竟至惊恐狂怒。所有这一切都安排在西门庆财来运至、青云直上的最热阶段[11]。

另一个与季节意象连在一起，更为明显的例子是西门庆在严寒季节的10回里，终于葬身在欲海火坑之中。经过第67、68、69各回里一长串大雪纷飞或满地是霜的日日夜夜之后，第70回和71回的东京之行显然已刻意安排在寒风刺骨的岁末了。这里，作者运用神来之笔，将一系列情景与严寒、苍白、空虚等意象交织一起，这就把宫廷的荣华富贵与西门庆的春风得意一笔勾销了。之后，随着西门庆令人眩目的官运亨通和情场得意迅速达到最高峰，正当新春佳节的庆祝欢乐进入高潮时刻，冷的意象继续大量累积映现。作者在第77回西门庆私访郑爱月儿一节中再次把白茫茫的雪景、暖和如春的内室以及迅速升级的春梦等意象拉到一起，为西门庆最后丧生设置了舞台。就这样，映照着白皑皑的残冬瑞雪，在鞭炮声不绝于耳，到处挂灯结彩，香烟缭绕以及其他种种瞬即消逝的温馨气氛中，西门庆终于耗尽了元气，完蛋了。[12]在西门庆临死前的迴光返照中，读者当能忆及冷热意象如何与故事开头，尤其是小说主体部分中第一个10回即20－29回无休止的淫乱放荡行为不无讽刺地连结在一起的情景。最明显的例子莫过于第27回描述的那次狂乱性交，暴虐胡搞，没有一丝温情，它正好发生于夏季一个闷热得令人昏昏欲睡的白昼里一阵凉爽的雷阵雨过后时刻。作者唯恐我们会忽略这儿季节与情节含义之间的联系，特地安插一首含蓄的咏叹酷暑的词，并把这一白热化行为放在花园一隅名叫雪洞附近的葡萄架下——那雪洞本身就似乎位于藏春坞里

边。读者谅还记得，这就是第23回里宋惠莲和西门庆由缱绻缠绵热情拥抱变为牙关打战度过一个寒夜的所在。后来这同一个地方曾多次用作为类似冷热结合的场所。[13]

这仅是小说许多情节中巧妙地运用冷热意象的一部分例子。通过这种手法，作者把框限故事经纬的季节循环与包含于总的结构中盛衰聚散情节全面编结在一起。张竹坡就在这种意义上称这部作品为“炎凉书”。

（三）

关于这种结构轮廓内的洋洋洒洒叙事文章，即在某些人看来似乎不过是对西门庆家日常例行琐事的直接描摹，经过深入的观察研究，实际上现出无数较小规模的精细章法构思。尽管不少近代学者对小说这一方面吹毛求疵，认为是小说美中不足之处，但早期的批评家们却对此备加赞扬。都认为这种重复稠密的写法正足以说明作品的伟大。例如，附于《词话》本上的《欣欣子序》的作者赞美该书能做到首尾“如脉络贯通，如万丝迎风而不乱。”后来，谢颐于1695年附在张竹坡评点本的序言中也用同样有关织物的比喻赞美它如“细针密线”。但是直到张竹坡的评论问世，我们才看到对原文的各种章法有了透彻分析，虽然他评论《金瓶梅》所使用的那些美学观念和专门术语几乎都是借用前人古文、诗歌和画论的词语，决非张竹坡本人所首创。张在文学批评方面的成就是直接师承金圣叹和毛宗岗的。而且正如我们知道的那样，他使用的许多措词和思想都可以在他用作底本的崇祯版上的眉批和夹注中找到。[14]不过，张对这部小说的精心研读，已使它跻身于中国小说评论最伟大的范例行列，从而为我们提供了芮效卫称之为明清小说艺术“诗论”的最完备的评注之一。因此，我在阐述自己对小说的看法过程中，势将着重依赖张竹坡的帮助。

在这里，凡是熟知那些批判文本中许多松散片段评论的读者也许会感到奇怪：这种种矛盾瑕疵怎能与高度赞誉小说的缜密肌理调和起来呢？张竹坡对此不屑一顾，坚持认为这样的例子都是

作者有意安插在那里用来引起读者警觉的。魏子云则如我们已看到的那样，基本上与张站在同一阵线，他试图利用这些错乱年月的事例作为展开自己特殊解释的钥匙。[15]芮效卫认为这些错乱矛盾来自我们知道的小说成文过程，它经历了差不多有20年之久的一段长时期，脱稿之前又显然是经历长期的辗转流传。这一说法也许是更合理可信的。不管大家如何看法，我认为这些细节的矛盾错乱丝毫无损于作品其余方面高超的艺术成就，它的笔法之妙不但震惊当时的文坛，也使全世界小说艺术增添了光彩。在我对作品的意义作出严肃阐释并与当时知识界情况联系起来进行讨论过程中，我将始终以这个观点为出发点。在这一章节里，我将从这部小说艺术技巧的三个层面来阐述行文缜密的手法：第一，它注重意味深长的细节；第二，它对个别章回内在结构的明显设计；第三，也是最重要的，它巧妙地运用可称为“形象迭用”的原则编成一套有反讽意味的交相映射的结构。

关于第一点，我在论述季节意象是本文结构中写作的框架时，已对作者非常重视细节描写问题有新涉及。我认为书中大量描写烟火、雪霰以及其他象征冷热的景物已非一般的情景描绘。我们看到，这种对事物的具体细致描写手法也应用于食物、服饰、房屋、花园等物质环境，最惹人注目的是用于描述性行为上面。几乎所有现代评论家都已注意及此，不过他们多半认为这种描绘仅是小说一般的写实手段而已。[16]

目前的讨论将集中于作者通过所有这些写实针线究竟想织成什么更多更深的思想图样。拿一个浅显的例子说，潘金莲初次出现时漫不经心地嗑着瓜子的描写一开始就给了我们一个表示轻佻具有调戏味道的鲜明印象。随着故事情节的逐步展开，这一细节所带有的那种轻微的色情意味逐渐发展成为是潘金莲性欲的一个标志之类的东西，终至具有更深广的象征作用，以致写到其他妇女时也会给人以相似的印象。相同例子有张竹坡指出的那隐约可以向外窥探的帘子，以及花园里轻浮淫荡的秋千，令人沉醉忘形的满天烟火，等等、等等。

《金瓶梅》中，这一类下层结构的第二个方面要说的是，个别章回在大的框架中，当作独立艺术单位的构思。综观小说全文的布局，我们已经发现，每一个 10 回小单元中第 9、第 10（或许也是第 5）回有它的特殊的功能；同时，我们也觉察到，某些章回在整个小说顺序中都被赋予特别重要的意义。我们已指出，西门庆的京都之行安排在第 70 回（离结尾 30 回），是有意与来保在第 30 回那次上东京相对照，正像作者挑选在第 82 回详写潘金莲和陈经济那次长时间调戏淫乐，导致理所当然的后果一节与第 18 回初逢的场面现出一种意图十分明白，决非任意安排的首尾呼应。(17)《金瓶梅》里这种例子不胜枚举，尽管还没有多到我在下一章里讨论《西游记》时将要追溯的程度。

关于章回的内部结构，首先引起我们注意的，也许是每一回明显地分成两个对称的半部惯用对联式的回目表示出来这一章法。有些场合，这一特点仅仅限于外表形式而已，但不少是与构成章回的内部构思一致的。最清楚的例子之一是第 27 回，这一回的回目上联是"李瓶儿私语翡翠轩"，下联是"潘金莲醉闹葡萄架"。这种对应，在内容结构上也是很醒目的对称——把一个温柔热烈的作爱情景与紧接着的另一个毫无温情的粗野性虐待场面突出地并列在一起。(18)在其他场合，这种章回的内部结构不一定都反映在一个单纯的回目上，但其内容可能依然分成为对峙的两截。

对我们赏识个别章回的设计更为重要的是，我想称它为内在的"意象结构"一面，那就是某些回的涵义意象和其他细节结合成为富有诗意的整体。为了不辜负小说家的这一方面艺术特点，我必须（在张竹坡的帮助下）化一点时间简述一些回的内容，使我们至少可以看到其中某些因素构成内在章法的。

让我们先细看第 15 回，即从潘金莲进入西门庆家开始，以李瓶儿被安置下来为结尾的那一组 10 回小单元的中点。那是元宵节之夜（那一天恰巧是李瓶儿和西门庆第二房妻子李娇儿两人的生日），虽然天气冷彻骨髓，庆祝场面却十分热闹。回目的标题是"佳人笑赏玩灯楼，狎客帮嫖丽春院"，它立刻使我们警觉起来，预

示我们将面对两个对峙的情节。这一回以一首咏叹红颜难久的诗开场，紧接着就写到准备去狮子街的李瓶儿新居过节——原来那狮子街就是潘金莲谋害武大的地方。除了孙雪娥留下来看家，其余所有妻妾都出动了，接着描写装璜精致的房子、华丽的服装头饰以及从二楼廊台望去挂灯结采“十分热闹”的街景，之后是一首长曲，表面描写展出的各种彩灯，实则暗指同时在展出的妇女们。这是符合这一节日传统的，这一天，街上人烟稠集，借口节日观灯，实则主要是为了相互观看赶热闹。

这时，那两位比较年长的妻妾——吴月娘和李娇儿，从窗口退到里边宴席上去了，留下潘金莲和孟玉楼搭伏着栏杆往下观看。奇怪的是我们没有看到李瓶儿在场。接着，那两个人就受到眼前气氛的感染，渐渐忘乎所以了。

> 那潘金莲一径把白绫袄袖子搂着，显他遍地金掏袖儿，露出那十指春葱来，带着六个金马镫戒子儿，探着半截身子，口中嗑瓜子儿，把嗑了的瓜子皮儿都吐下来，落在人身上，和玉楼两个嘻笑不止。

这段描写不禁引起人们对许多细节感到“似曾相识”。当我们回想起第2回里金莲凭栏而立的同一姿势时，甚至连瓜子也成了既是卖弄风情的标志，又是危险的调情工具。我们几乎忘却了我们此刻是在李瓶儿家里，正当她与西门庆奸宿的浪头上，这场如出一辙的通奸故事早已害死了第一个丈夫，又将很快毁灭第二个。我们听见她们对各种奇形怪状彩灯的喝采议论。忽然，一阵狂风把个“婆子儿灯”下半截戳了一个大窟窿。她们见了又笑个不止，引惹得那楼下看灯的人挨肩擦背，挤做一团。大家立刻停止争看那迷人的彩灯，引颈仰望栏杆边令人销魂的尤物。这里，元宵夜灯火的虚幻景象与瞬即消逝的仕女红颜（这将成为本书一个主要的寓意）这两者之间暗示的同一性已开始赋予似乎显得肤浅的开场诗词以更深刻的含义。

一伙“浮浪子弟”开始议论起这些意外露面的美人儿来。这几个美女会是谁呢？一个推论道：“她们一定是贵戚皇孙家艳妾来

此看灯，不然，如何内家妆束？”我们在这里模糊地感到有一个李瓶儿的身影，她曾经与宫廷内有地位的家庭有过不光彩的联系；我们又想起那批满盛财宝的箱笼，它们对她的魅力起了不小作用，很快把她引进西门庆府邸内一场致命的勾心斗角之中。另一个寻欢作乐的年青人猜测这班美人儿可能是化大钱弄来的妓女，专为陪伴这家主人的。这使我们联想到此时此刻西门庆在什么地方。最后，第三个声音插进来，宣称他认识穿大红遍地金比甲儿的那个女人，警告他的伙伴们千万别去戏惹她，因为她是“阎罗大王妻”，就是那个曾与丑恶可耻的武大谋杀案有牵连的女人。月娘无意中听到了最后一些议论，感到情况不妙，就叫她的两个姐妹归席，自已则与众人罢宴回家了。

这一回现在转到它的第二个场面。西门庆那天也与他的几位酒肉朋友一起外出游逛灯市。这班同伴不管他再三推辞（他与李瓶儿约定晚夕幽会），死拖硬拉把他拥至妓院。西门庆是那妓院最受欢迎的老主顾。在咏过一首简短的诗词慨叹人心易变之后，我们就被引到了李桂姐跟前。一瞬间，一桌洒席就闹烘烘地摆开了，这儿有一段关于结账付钱问题的对白，而且应伯爵就同一题材讲了个并不好的笑话。我们还得悉李桂姐与吴银儿之间为抢拉嫖客而发生龃龉的情形，后者曾是李瓶儿已故前夫花子虚的婊子，她后来向李瓶儿认干娘联姻与李桂姐做西门庆正室月娘的干女儿形成对称。有几个妓院乞丐进来卖瓜子，西门庆作了一次慷慨大方的表演。酒宴热闹地进行，又奏乐，又唱歌，所有节日凑兴的节目都上演了。接着来了几个妓院帮闲，这些人显然与西门庆一伙都有交情。西门庆邀请他们留下来一起踢气球，李桂姐也参加了，玩得气喘吁吁，照例是闹得汗湿腮边。西门庆的贴身奴仆玳安来了，悄悄耳语说李瓶儿正在等候他前去。西门庆和桂姐在她房里坐谈了一些时候，就推说去净手，一溜烟在夜色中走了。

在这一回里，两半部分之间交相辉映的情况是刻意设计，到处可见的。开始是一群雍容华贵的妇女与那些俗不可耐的妓院女流相对照，这是最醒目的，终至如张竹坡在这一回的评论中坚持

认为的那样，这两者相似之点胜过不同之处而泯灭了界限。更重要的是一系列元宵节意象与联想在这一回里交融在一起，形成一幅瑰丽的画面，把这一节日的全部温馨气氛与虚幻的欢乐之感都捕捉住了。

我要举的第二个例子取自第69回，那是西门庆从顶峰滑向万劫不复的深渊这个10回小单元开始前夕。这一回从回目看也恰好分为两个半截。回目的上联是“西门庆调戏林太太”，下联是“徇私情帮助王三官”。崇祯本回目的对仗更加工整。在一首意指男女幽会的老一套开场诗之后，紧接着就是令人憎厌的媒婆文嫂登场，向一位饥渴难耐的顾客卖力兜售西门庆。她详尽地列举他那些令人钦羡的品质——富有、美貌、惯调风情；她甚至一一历数他的不法勾当，肮脏的社会关系，还谎称他是个知书识礼的读书人。至于他的家里，她夸口说端的是“夜夜元宵”。在叙述者插嘴说了妇女的水性杨花旁白过后，我们并无一点惊异地看到林太太满口答应与西门庆私下相会，佯称她要为她的儿子当面求情。现在，我们也与两位主要的当事人一样急切期待着这次会面。然而，作者停了下来，却告诉我们头天晚上西门庆宿在李娇儿房里。西门庆在整个故事中很少向李娇儿求欢示爱，李在小说中露面只是教人想起一味贪财和粗鄙下流——过了十回之后，果然西门庆一死她就迫不及待地逃之夭夭。

约会的时刻到了，作者非常得体地让西门庆戴上他早先在夜半出游时经常戴用的眼纱出了门。那是岁末一个月色朦胧烟雾弥漫的寒夜。一到林太太府邸，他就被迎入一间富丽堂皇的客厅，只见里面供奉着这幢房子的老祖爷肖像，蟒衣玉带，威风凛凛，好像正凝视着在等候女主人接见的西门庆。厅堂匾额上刻着颂扬这位高贵祖先品德的“节义堂”三字。[19]当西门庆瞻仰这一神气非凡的肖像时刻，林太太也正从竹帘后面窥看西门庆，但见他身穿华服，仪表堂堂。他头戴“忠靖冠”，同时，我们看到，他为爱妾李瓶儿的新近去世，至今还带着孝。林太太一望而知他“就是个富而多诈奸邪辈，压善欺良酒色徒”，满心欢喜。她从帘幕后一露面，

作者就从头到脚给她来一个描绘，把她概括成“就是个绮阁中好色的娇娘，深闺内合毯的菩萨”这样一副对联塑造的形象，使用了通常不无嘲讽意味但却富有暗示性的“菩萨”这个字儿来描述这一类多情的好心肠娘们。接着就开始一场对话。林太太口口声声说是为了顾全她家名声，代表她的不肖之子向西门庆百般求情，西门庆则一本正经地大谈为人之道，功名要紧，门风至上，一口答应下来。这场交易就这样做成了。我们现在转到大家最关心的事情上去。酒菜摆上了，西门庆得悉林太太的生日近在眼前，就是这十一月的十五日那天（又是一个情人出生在月圆之夜！），他发誓到时候一定前往拜寿祝贺。一桌丰盛的菜肴摆在两人面前。之后，经过一阵短促的试探挑逗，他们就卸下盛装，开始干起所谓的“风流阵”来，教人回想起早先私通场合同样使用过的带有挖苦意味的战争讽喻，接着是一首嘲意胜于色情的诗词——枚举有关性交的惯用隐喻。[20]

后来，这新恋的一对情人终于分手，西门庆动身回家了。这时作者给我们勾画了一幅精美无比的画面：我们那位精疲力竭的情夫一步入街道，就被远接天际的一片寒气吞没了（早先的烟雾现在变成了冰冷的水汽），所有先前的热心和激情（读者的以及他的）此刻都化为“一天霜气，万籁无声”。

紧接这一回中途的万籁俱寂时刻，作者注意力转向这场交易的另一方面去了。就在第二天，西门庆以地方掌管刑事审判的官长身份主持一件妓院纠纷的审理工作。我们知道，王三官一直在与李桂姐（就是老的那个李桂姐）厮混，还曾为她的缘故与别的嫖客发生过殴斗。西门庆立刻在一份官方的拘票上划去了他保护下的一批同伙名字（这使我们回想起第18回里他自己的姓名从一份参劾文卷上抹去的事情）。在严厉惩办了其他罪犯之后（我们在第15回里曾于妓院碰见过其中几个流氓），他就把王三官置于自己的保护之下，装腔作势，百般规劝，后来到第72回终于收这位不争气的浪荡子为义子。

综观这一回的内容，我们能够看出无数线索穿插其间，组成

了一个统一的整体。我们再一次看到早先提到的两两对比：贵妇与娼妓、典雅和粗鄙，寒冷的天气和热烈的行动。最后这两方面的界线泯灭了，都归于同一。特别令人感兴趣的是，我们在这里真正看到了“祖业”这一命题带有嘲讽意义的处理手法。西门庆竟以拯救一个儿子为幌子，就在对方列祖列宗的祭坛前追求肉欲之欢，犯下通奸罪行。后来西门庆认王三官为自己的“儿子”，这样，母亲、儿子、私通的情夫，以及先前的姘妇（更糟糕的是，她又是西门庆大老婆的干女儿），纠缠一起，难分难解，使这场乱伦行为达到骇人听闻的地步，这就为最后把他推下深渊做好了准备。

我希望上面这些例子能给《金瓶梅》不少章回的构思缜密程度说明一些问题。我可以继续举出很多这类例子来，因为实际上小说的几乎每一回都经得起这样精细研读的。当然，那正是张竹坡的全部评注所要做成的事。张虽然在他的夹注中有时热衷于抓住得意的题目，作一些别出心裁的发挥和讽刺，但在较长的回前总评中，还是清楚地坚持一贯的思想，说明小说每一回都服从于形成一个艺术的整体。

这就把我们引到了我前面提出的第三种精心操纵上下文的手法，即巧妙地运用所谓形象迭用原理来建立一个丰富缜密的叙事结构。这种让错综复杂的叙事因素前后照应的章法适用于几种层次和长度的文本单元，包括特定的主题和篇幅长些的情节行动，以及一个个人物性格的塑造。在以下讨论和本书后面各章节中，我将经常使用“形象”这一术语指代各种分析的对象。这样，体现这一写作章法的再现范例就将被称作“形象迭用”，而由此形成丰富多采的细针密线就被称为“形象密度”。(21)

《金瓶梅》读者，甚至一般阅读中国小说的人，很快就意识到，原来这种类型的文体是建立在反复处理相似、甚至是常常叙述几乎同一事物的基础上的。在这儿，没完没了的一系列偷情闹事和家庭争吵或是循环不息的请酒吃饭伴随着不可或缺的弹唱、玩笑、暗示性的谈话，周期性地反复再现，常显得令人厌烦。在作品中，描述一整套日常生活所引起的重复之感，当然不只是中国小说所

独有。事实上我们可以这么说——近代许多文学理论家也势将认为——这种情景的反复描绘是小说形式体现日常生活现实的基本特征，同时，从更广泛的意义上说，一般叙事文学也莫不如此。

既然把这条章法作为中国小说艺术的一个至关重要的方面提了出来，我就得特别从中国文学的美学中寻找更多的理论根据。我在第一章里曾谈到，中国文人小说作为一种文体出现在16世纪决非偶然，那正是古文理论取得重大进展的时期。这种文章理论特别强调呼应笔法和对仗章法的错综复杂肌理。我们称为明代小说的这种特殊的虚构散文体可以视为嘉靖时代以后兴起的散文创作理论热潮的产物。至少，紧随16世纪小说文体的发展而盛行起来的版本批注和评论文章，都自觉地把现成的古文（以及诗词）批评中运用的许多概念和术语搬用到这种新形式的文体上来，其中最主要的就是形象迭用原则和对峙结构内相同和相异因素的穿插运用。

张竹坡的大量评论用来提醒人们注意该作品的这一特殊方面。他在阐释这些连锁模式时用的就是崇祯本评注中使用过，他的前辈师傅金圣叹、毛宗岗提炼成的现成评论术语。例如，张指出《金瓶梅》行文结构中许多地方是"伏笔"、"映后"或"照应"、"反射"等类的章法。[22]他又进一步观察这些行文格局的特殊变形，如有些被一大片文字隔开的章目称作"遥对"（例如作周期重演的元宵节情景），或他在一系列形象中所发现的那些例子称之为"加一倍写法"（例如西门庆越来越引人注目和越来越有利可图的几次交结宫廷显要的勾当）。[23]在分析这些形影相连材料的反复运用之法时，张经常提到行文的断续问题，因为从某种意义上说，正是这些分隔开的各叙述因素的穿插产生了反复再现的节奏。有时，他称赞作者的笔法，能"无痕"地从一事转入另一事，但他通常对连续叙述中的顿挫更感兴趣，特别是作者故放长线，最后一笔串拢的写法。[24]为了表述这一概念，他特别喜欢用木工制作上接榫的比喻，意思是说，一件进行中的事情被提前纳入邻接的另一个情节，不露声色地为引出新的情景起了桥梁作用。张举

其他的版本第 1 回“十兄弟”交谈过程中随口交代武松打虎一事以及第 27 回中李瓶儿透露怀孕消息作为这种接榫结构的例子。[25]这里也是一样，张使用的这个术语也不是出于他的首创。这个术语不但毛宗岗评点《三国演义》经常使用，就在张据以评点的崇祯本评注中也曾出现过。在具体用法中，这一词语所指的通常与“伏笔”或“伏线”的意思相差不远。例如，这个术语用在第 78 回使人无意中回想起武松名字的地方。武松这个名字已有 68 回中没有提起了，现在又在第 81、83 回里提到，就这样使观众逐渐对他在第 87 回戏剧性地归来有了思想准备。

考虑到我们既然强调相似事物的形象重现所产生的暗喻对比，这一形象迭用原则对我们深入领会《金瓶梅》的复杂意义就显得格外重要。我这里要推论的中心意思是：《金瓶梅》和它的三部姐妹小说行文中明显出现重复现象远非作者所掌握的素材有限或想象力贫乏所致，而是反映一种深思熟虑的构思，试图通过互相映照的手法烘托出种种义蕴，最后形成一种深刻的反讽层面。我将在本章的后半部分对理解这部小说所必须掌握的反讽手法进一步阐述。现在则让我们仔细看一下形象迭用如何对早先提到过的三类对象——主题、情节、人物在各层次上发生作用，赋予这部卷帙浩繁的巨著一种连贯一致的感觉。

在主题这一层次上，我们早在我论述季节意象的调换时看到过这一迭用原则起作用的情况，也见到过不少足以标明作者运用自如的精巧细节安排。这里想多举一些例子来进一步说明让一件事物一连串重演，其“意义”常比该事物一次次出现的意义要深远的看法。

作为第一个例子，让我们来看一下一连串的狗和猫在这部作品的许多章节昂首阔步露面的情景。读者当能忆及，这部小说最富有戏剧性的情节之一(要不然它就很少有戏剧性场面可言了)牵涉到一只雪白的猫，它的额上有一块黑斑，因而取名“雪里送炭”。第 59 回，这只被潘金莲经常用一块红布包一块生肉激它猛扑训练有素的猫，袭击了西门庆新得的后嗣官哥（他穿着红衫），

使这位神经过敏的婴儿吓得发抖，从此再没有康复。这不是一桩孤立的事件，而是一系列吓人的猫这一形象出现过程中突出的一环。“雪里送炭”也不是唯一在花园中漫游的猫，其他的猫以前也已被提到过了（第 34 回、第 52 回），每一次提及，毛色都不相同。在某些地方提到官哥异乎寻常地怕猫（虽然，我们在第 59 回中就听说这孩子原来倒是喜欢与猫玩的）。[26]

在这场血腥杀害官哥事件中，潘金莲的猫扮演了阴森可怖的角色。但在其他场合，猫这一主题的出现却显示完全不同层次的意义。例如第 51 回，写西门庆借助于他新近获得的春药与潘金莲造爱时，作者竟在这场狂热的交欢行为描写中腾出时间插入一个颇含深意的细节，说西门庆和潘金莲发觉，他们的狂喜情景一直有一只“雪狮子”蹲在旁边静观。不管这只猫是否就是这一个 10 回终了的那一回里令人毛骨悚然的那只猫，但这分明是一“伏笔”，正如崇祯本评注者所指出的，这一细节平添好些重要的联想。[27]且不说这只猫被说成是一头小“狮子”，与“狮子街”这个潘金莲为满足淫欲第一次出手杀人处地名巧合（参看她自身是属虎的象征，在本章稍后处再阐述这一问题），单是这只雪白的猫在一场炽热的房事情景中出现这件事本身，就是早先描述过的运用冷热意象的一个巧妙例子，同时也是狂乱的性行为被闯入者打断或窥视的又一次迭用的典范。这是我在下面要论述的另一个要点。[28]一旦猫这一主题与情欲冲动连结在一起，在对话中经常运用一些与猫这一意象有些沾边的俗话，虽然初听到时，似乎淡无奇，但久而久之，就觉意味大不相同了。例如第 57 回，就在发生致命的事件前不久，作者描绘令人发笑的一次潘金莲与陈经济两人欲火难禁但未能如愿的尴尬情景，说“就是个猫儿见了鱼鲜饭”。紧接着，他们的偷偷摸摸行径被说成是“又像老鼠见了猫来”。只要牢记这一层潜在的意思，人们就不难在逐次阅读小说过程中会不断发现这类富有暗示作用的“猫”这一主题的无数例子。[29]

在许多这类例子中，猫与狗常常相提并论。而在另一些场合，

狗则另有代表它们的独特联想。在官哥事件中，有好几个地方暗示狗和猫是连在一起不加区分的。最触目的要推第58回里那一次：潘金莲踏了一脚狗屎，沾污了鞋子；她痛打那只狗，打得它狂吠不止，几乎把官哥吓得送了命，只待最后致命的一击了。这也不是一个孤立的细节，而是在早先叙述的情景中多次出现过的。例如第53回，一只吠叫的狗惊散了第一次想在花园里做爱成双的潘金莲和陈经济。之后不久，另一头狗惊吓坏了一位请来给病情日益恶化的瓶儿诊治的医生。此外，淫秽的动物交尾意象也常被用在无数含有贬义的口语词条里。譬如第76回，月娘谈到一桩西门庆审理的乱伦案件时评论道："母狗不掉尾，公狗不上身。"[30]整部小说中，狗的意象既然如此不堪入目，难怪多次提到明剧《杀狗记》显然比十足不孝这一明白的主题含有更深的意义。

另一个充当这类连结上下文的，再现主题系列之范例集中于"鞋"和"脚"的形象上。这一主题的反复运用又聚集于潘金莲因以命名的那双三寸金莲上。既然明代的淫靡风气把小脚看得那么重要，况且这种热情还有更久远的历史根源，那就难怪一部小说在描写男女床第生活时，如此经常提到妇女身体的这一特殊部分。尤其是鉴于社会学史和文化史上与缠脚风俗有关联的暗示。因为实际上潘金莲等妇女们在家庭中的地位常常取决于她们小脚的精美小巧程度，它往往以一概全，象征性地代表她们的全貌。这一点充分反映在金莲的初次出场上。以后，每当一个新的猎获物进入她们的"姐妹"圈时，金莲的第一个动作就是揭起对方的裙子窥视她的小脚。[31]这种文化背景也以对三寸金莲的同等重视程度，大事渲染鞋子这一物件，尤其是在描绘房事活动中经常提到的睡鞋。这类鞋子因而开始具有缠脚小妾们必备之物这样一种象征意义，所以当作者历数潘金莲种种才艺时，不忘说她好针指，长于纳鞋刺绣，可见那决非信手拈来的笔墨。

随着故事情节的进展，这些平凡之物在非凡的滑稽闹剧里开始扮演越来越重要的角色。第22回里，与金莲名字雷同（我们知道，原来是完全同名的），脚比金莲的甚至还小些的宋惠莲一登场，

这立刻成了她们两人之间竞赛的重点。第 24 回里，照样是发生在元宵节之夜，鞋子又一次在金莲和陈经济两人调情一幕中扮演了一名角色。这样一连串的反复出现终于导致金莲在前回末尾的那件丑事中丢失的一只鞋子竟成了第 28 回里暗示一系列通奸、暴行、乱伦行为都围绕着转的情节枢纽。到第 58 回，同样的一些联想又凑合在一起了，前面提到的潘金莲那次象征性失足引发了她一阵脾气大发作。这种狗儿和鞋子意象的粗鄙结合不仅与同一回里刚刚甜蜜地描绘过的郑爱月儿娇美小脚形成尖锐对比，而且引出一连串鞭笞、呵斥、极度紧张，终至直接导致官哥在第 59 回里惨死。

这些例子也许会有助于我们领会作者如何挑选出一些特殊的主题来使作品的细针密线增添曲折复杂和丰富多彩的经纬。又如第 25 回花园中荡秋千一幕的描写，它使原有的色情方面传统联想，由于陈经济的冒失在场而大大增加了危险意味。此外，引人注目的还有瓶儿怀孕的初期症候以及惠莲事件日益接近行凶的征兆等等。到第 48 回，这些与秋千意象有关的联想又复活，其时，官哥受到金莲恶意抚弄的袭击，西门庆也由于官场劣迹行将受到参劾的威胁。最后，作者在第 92 回再次把这条线索拉了一下，他运用荡秋千画面来映照大姐上吊的悲惨结局。这里，我们又一次看到，是一连串细节前后呼应的章法才使这些各别的主题获得了它们最丰富的意义。

我们能够看到，迭用原则发生作用的第二层行文形象是在叙述事件这一层次上。同样的事件似乎一而再，再而三地在西门宅院内机械反复地进行。这个印象在某种程度上固然由于外省死水一潭似的生活环境把活动局限于日常琐务有以致之，尤其是妇女，置身于深院大宅之内，与世隔绝，更是如此；甚至使书的名声受损的性活动描写也是如此一再反复不误。我在这本著作论述另外三部奇书相似的反复现象时，将把它的部分原因归诸于它们原始素材中惯用的叙述方式。但是鉴于《金瓶梅》与别的奇书不同，它相对独立于早先的说书故事，因而把这一层次上的迭用现象也看

作是作者文艺构思的原始成分似乎是更切合实际的说法。

举一两个例子就足以说明这一点。首先可以看一下在花园中丢失物件和失而复得的迭用事例。从第28回丢失那只鞋子事件起，我们目睹一连串丢失这一物件或那一物件的情景——第33回经济遗失了钥匙、第42回里孟玉楼失落了簪子、第43回里丢了官哥玩着的金镯子[32]——引起一场远比这些丢失的物件本身价值大得多的分崩离析。在这些事件的每一场合，细小的损失由于一条因果锁链都导致非常严重的后果。就这样，每一次丢失东西都给西门庆的一统天下留下一条裂痕，以至他死后不久整个家庭被洗劫一空。

另一种迭用模式可以见于经常有一些不三不四的人前来请求西门庆庇护的事情上。这一连串例子始于第17回陈经济和大姐的到来，后来是第51回妓女李桂姐躲进西门邸宅以及第47回西门庆保护苗青过关，最后是第69回庇护王三官（李桂姐和王三官之间这种形似之处在后来故事进行中他们发生肉体关系时就成定局了）。与此同时，第72回王三官认西门庆为义父（与第32回李桂姐认吴月娘为干娘以及第42回李瓶儿收桂姐的对手吴银儿为义女相对称）标志着又一个迭用的典范。其时，西门庆本人已于第55回攀认臭名昭著的大臣蔡京为父，在他收王三官为儿前夕，于第71回再次确认自已为蔡义子[33]。

一个范围更为广阔的叙事迭用框架，正如已论述过的那样，来自小说结构的划分情况，它分为一个提出文中基本问题的前奏部分、一个把故事展开详写的主体部分和一个作品中心人物死后的延伸结尾部分。这种小说布局几乎保证了一段一段之间不免有大量重复的局面。在《金瓶梅》中，我们不难把陈经济一生忽起忽落辘轳式的经历看作是以加快的步伐写照作品主体部分。西门庆纵欲自毁的过程是对它的一个总结。我们将看到，父辈的缺德行为必然要在儿辈后代身上重演，这是中国古典小说的一个通例，在《三国演义》里这一点尤其明显。

转至这一迭用原则作用于刻划人物方面时，我们就遇上了这

类模式的最复杂情况。《金瓶梅》最引人注目的特点之一是塑造它的登场人物中明显的重复累赘现象，它在描写辅助角色上表现更为突出。这种现成人物脸谱的公式化倾向也许应部分归因于早先存在的素材，就是说，各类雷同的角色——如甜言蜜语的媒婆、贪婪好色的尼姑、和尚以及不学无术的江湖医生——都显然是搬用通俗戏曲和口头说书中的现成人物，作者稍加扮饰就驱使他们粉墨登场。这也许一半可以理解为是受到中国小说那种只按人物类别，而不尽心去塑造个别角色的创作倾向影响所致。例如，西门庆的十个结拜兄弟中就只挑选应伯爵一人作了精心的刻划塑造，其余就都不过是漫画式的跑龙套角色。甚至在西门庆的六个妻妾中，第二房李娇儿和第四房孙雪娥比起潘金莲、李瓶儿、吴月娘和孟玉楼来，几乎没有受到作者多大注意，在她俩身上所化的笔墨是不多的。

不错，在塑造后面这几位人物时，作者对个性化的细结描写真可说是竭尽所能，不惜笔墨。他成功地塑造了各有鲜明个性的每一位主要女主角，为此一直受到评论家们理所应当的赞扬。迭用原则也同对施加作用于这几位人物身上，那就是说，作者运用大量小说艺术技巧，烘托出一系列人物的共同属性，重叠的故事以及相互之间交错连结的关系，让各个人物如黏连着的各个分子，在重叠缜密的行文结构中作为一个整体在其间一起活动。

为了建立起一个关系网，使他的角色编织进各种联合造型里，作者把注意力集中于几种特殊的细节上。关于妇女们，这类特殊的细节包括身高体态、肤色黑白、三寸小脚以及那些有关命根的“时辰八字”：年龄、寿辰、生肖。[34]此外，我们还将窥见其他有联系的细节，如爱好的服装款式、擅奏何种乐器以及其他技艺（例如，刺绣）、个人财产，甚至包括房事中的习惯表现。这种从共同品性得出的相连之感也得于经常明白无误地使用相同的或有关联的名字上。作者在给各角色命名方面表现出来的独特才能，是非常惊人的。因为除了开头的一小部分人物以外，所有其余姓名就都出自他个人的想象（这成了中国小说一个持久的特征，一直保持到

20 世纪)。作者在各个人物之间布下无数错综复杂的线索，使他们互相映射，同时又使这种人际关系和结盟情况不断变动的办法来加强对他们的印象。关于这一点，我将在下面的分析中详细阐述。

首先，让我们在评述这一对核心人物潘金莲和李瓶儿以及她俩和西门庆之间的关系之前，先简略看一下潘金莲和宋惠莲这两位角色的关系。潘金莲和宋惠莲间存在一种重要的共同相连关系这一可能性从她们的名字中都有一个“莲”字已可看出。当然，“莲”字用作妇女的名字是很普通的事，今天仍是这样，但作者又进一步说，事实上惠莲原名也叫“金莲”，这名字对有着一双精巧出奇的小脚的惠莲来说确实是名符其实的。[35]这点关联到第 28 回就出现了绝妙情况：惠莲的一只鞋子与金莲丢失的那只睡鞋竟弄到难辨难分的地步。

与此同时，惠莲常常引以自豪的另一迷人之点是她那眩眼的白皙皮肤，这使她与金莲有联系之外，在形象上与李瓶儿也连在一起了。当我们考虑到惠莲事件是小说中第三件主要的通奸案时，这一表面上的矛盾就具有更大的意义了。这一案件与潘金莲案和李瓶儿案分别成为开头的两个 10 回单元中的头等大事一样，竟占用了正文第三个 10 回单元的中心部分。惠莲在身分上是个奴婢，似乎显得把她的事件渲染过分了，但事实是，这样处理就突出了这一共同的基本问题：与西门庆通奸的这三个女人都是直接或间接促使她们各自丈夫惨死的罪魁祸首，而且随着时间的推移，这三个女人也都自食其果，因她们行为不端而死于非命。

然而，这三个妇女之间复杂的交错反映也给添枝加叶和转弯换向留下一点余地，因为惠莲最后终于怜悯起她的丈夫来。这与另两位对待武大、花子虚和蒋竹山的态度形成了鲜明的对比。就这样，本来是完全一致的最初印象归根结蒂就难免产生了有反讽意味的尖锐对立。

现在轮到潘金莲与李瓶儿了。我们从她们身上也可以看出多方面的相同与相异之处，使她们这两位主要女性在书中由最初的泾渭分明而最后终于合二为一。潘金莲和李瓶儿在故事的头两个

10 回部分中互相关联，都作为有迷人美貌的尤物化身一先一后进入西门庆家门。不过，这两人之间严重对立的印象很快就替代了这种同一的联想，而这种对立则由一长串相互间截然不同的品性引起。现在就让我们重温一下其中形成对比的几种品性。

首先是关于体型仪表方面。李瓶儿长得相当纤弱，脸色苍白，而潘金莲则是五短身材，肌肉丰满，精力充沛。瓶儿非凡白净的皮肤博得了众人青睐，常使肤色黝黑的金莲心怀羡妒，百般仿求。这两个人一白一黑的区别在第 67 回描述得尤其突出。其时西门庆正梦见已去世的瓶儿穿着优雅飘逸的白色衣裙来会，不料金莲通身黑服，一头撞入，把好梦给惊破了。[36]倘把这些细节描写仅仅看作是肖像学上洁白和有瑕疵的品性标识，那就未免太简单化了。特别是因为在中国戏剧舞台上，黑脸与白脸代表与此完全相反的意义。但作者似乎使金莲的黝黑皮肤有更深一层意味，我们会不禁联想到 16 世纪小说里某些黑脸人物，特别是《水浒传》中的“黑旋风”李逵，他本人大概也只是仿效《三国演义》里的张飞。当我们看到金莲的性格盛气凌人、敢作敢为、动辄骂街，甚至动手打人时，作这样联想就更觉得合情合理了。[37]“不戴头巾的男子汉”这句金莲常夸她自己的口头禅相当清楚地把这一粗野的传统好汉形象描绘得活龙活现。

瓶儿恰好相反，至少在她生活于西门庆家的这段时期里是这样。她被描绘成为是个脾气随和，意志薄弱，生性沉默寡言的女性。崇祯本评注者对这个性格很恼火，在不少地方骂她“蠢”；然而张竹坡认为那是既取名为“瓶”的人理应具有的性情。据说所谓“瓶”，就是饮吞感情之器，有能够忍耐的意思。[38]骤听之下，这样的解释似乎离题稍远，但在很多章节里我们确实看到她一味“忍气吞声”的情况，在金莲的恶毒痛骂面前一言不发，“敢怒而不敢言”。[39]就是这一柔顺脾气似乎使她博得了有“仁义”心肠的美名。虽然她最初只是一位出卖丈夫，一味贪图自己淫乐的淫妇表现，似乎不配膺此荣衔，但这样的表现还是与她主要对手的凶狠毒辣适成对照。[40]

这两个妇女的另一点不同是关于她们早先的出身和后来学得的技艺。这里，作者深思熟虑地改动了他所引用的小说底本，让潘金莲在下嫁武大成为贫贱的卖炊饼小贩妻子之前，以一位很有天赋教养的名妓的身份上场。后来她两手空空进了西门庆家。瓶儿却相反，一出场就是个富有邻居之妻，在此之前，她曾是朝臣梁中书的侍妾，因此她随身带有好些箱笼的首饰珠宝和华美衣服。[41]图画的反面是潘金莲以一位多才多艺的妇女被重新写进小说；她会唱歌，善弹琵琶，精通刺绣（尤其是绣睡鞋），她甚至能读会写。[42]瓶儿则虽然出身高贵，但除了有制作一种甜食叫泡螺儿的看家本领和房是术之外，就没有可以吹嘘的技艺了。至于泡螺儿这项手艺，确使西门庆在她去世之后还久久不能忘情。[43]

小说中这两位主要女主角的这一基本对比就被带到她们双方与西门庆之间的关系中去。一开始，维系西门庆与潘金莲关系的是以熊熊欲火为主。[44]但当他们的热情进入到偏重于夫妇地位之争，每一方都想控制对方的阶段，除了肉体关系之外，中心就转向同时要求在心理上取得主宰地位。例如，在第33回，我们听到说，“无非只要笼络汉子的心；”第72回又看到这样的句子，“这妇人无非只是要拴住西门庆之心”。从这一观点出发，我们也许就不难解释她那一系列的偷情事件，从早先与奴仆琴童调情私通，到后来更加严重地发展到与陈经济共尝禁果，来满足她自己和她那好色伴侣贪得无厌的情欲。甚至对她一再默许西门庆无可药救的偷鸡摸狗行为只要让她知情因而意味着她的暗中控制一事，也可理解为是但求心理上取得主宰地位的又一个例子。这种关系导致他们无可避免地走向互相毁灭的结局。果然，她在第79回最后一次的怪诞的交接中亲手把西门庆送上西天。[45]

观其反面，西门庆与李瓶儿的关系就相对地显得冷静；甚至，几乎从她搬入西门庆家园的时刻起，作者只是偶尔在他俩的关系中突出过性生活一面，而同时作者在处理几个关键性的场景中居然把西门庆对待李瓶儿的感情描写成为有点类似柔情味儿的东西。至于李瓶儿，则她的余生简直是一位忠贞贤妻的典范。举例

说，第 54 回里，西门庆的关怀显得似乎出于真情，他从一个宴会上赶回家里，看望病中的李瓶儿。后来守候在奄奄一息的情人病榻旁，一再深情地哭喊："我舍不得你"。这样，当瓶儿最后死去时，我们看到他悲痛万分的情况——泪如泉涌，抱着香腮临别亲吻，破格的丧礼以及她死后还经常梦见——这种不多见的感情流露至少在他与潘金莲的关系中从未发生过。[46]纯粹的性占有暴行和温柔的体贴关心，西门庆这两种不同的感情在第 27 回表现得最充分。如上面看到的，这一回的基本结构就是明显地为突出描绘西门庆两副截然相反的面目设计的。

鉴于作者苦心孤诣地把潘金莲和李瓶儿塑造成了性情截然相反的人物，那她俩不免为争夺西门庆欢心终于发展成为死敌，导致瓶儿的婴儿惨遭杀害就不足为奇了。官哥的诞生一开始就成了她俩发生对抗的焦点。金莲企图贬低瓶儿的胜利，宣称——这一点不无可信之处——这孩子一定是蒋竹山血统，不是西门庆的。[47]她对这个婴孩的深仇大恨在她过于猛烈的亲吻和抚弄中明白透露出来，至于孩子这方面也是一样，他每看到金莲走近就浑身战栗。金莲在这段时间里总是动不动就对孩子的可疑血缘寻根挖苦。例如第 41 回，她带着讥讽的口气说："还不知是谁家的种子哩。"[48]尽管如此，当我们获悉她一直在费尽心机地训练她的猫儿，以便有朝一日向官哥猛扑过去时（虽然我们对她一心杀害武大时早已露过一手的同样情况记忆犹新），我们还是感到震惊不已。[49]她对瓶儿本人同样怀有满腔敌意，因为瓶儿富有，更何况受到西门庆宠爱，这都经常刺痛她的心，后来就发展到破口咒骂的地步。瓶儿死后，西门庆竟为之号啕大哭，流泪满面——这是全书中难得看到的他这人还有点人情味的事例之一——这就使她内心的怨愤之情达到了沸点[50]

潘金莲和李瓶儿之间纵有如此悬殊的性格，如此强烈的敌意和致命的冲突，作者还是设法取得平衡，伏下各种暗示，使我们注意到这两个人其实并不像我们第一眼看去的那个样，她们原来更多的是有着共同之点。前面已经说过，一开始这两个人就以类

似的身份先后进入西门庆家：她俩都是"回头人"，都为了与西门庆通奸以遂自己心愿不惜直接或间接地杀死了她们的前夫。甚至武大和蒋竹山的形象也有相似之处更可证明这一点（他俩都被描绘成是矮小个子；都遭受妻子用同样措词的辱骂）。这一点后来又得到进一步强调，小说提到她俩最后都为过度淫荡而丧生（金莲是借武松之手，瓶儿则被花子虚怨鬼缠身）。他们投入西门庆怀抱的初期都一样经历过受到西门庆冷遇的阶段：潘金莲在第 8 回和 12 回；瓶儿先在第 17 回，又在第 19 回，那一次她甚至想上吊自尽。形象上的相似尤其由于在故事中她们都被叫作"六姐"或"六娘"而弄得更加难以分辨。这在瓶儿是因为她是西门庆的第六房妻子，潘金莲则是因为她在娘家排行第六。[51]此外，某些从服装打扮到性习惯表现的种种细节描述进一步把这两个人如同一块完好的合璧中的两个半璧那样粘连在一起。

小说情节的主要轮廓虽然非常突出金莲与瓶儿敌对的一面，但是，作者也用心在这两位"姐妹"之间安插一些和睦亲昵的场面，至少使她们暂时休战。请看金莲在第 14 回亲切地迎瓶儿入姐妹圈，第 16 回中要求让她们住在一起，第 21、27、29 各回里也都以朋友相待；甚至在第 40 回，她们还一起亲热地坐在西门庆书房的炕床上。第 38 回末尾的一幕可说是这类事情中最精彩的例子了。帷幕拉开时，金莲扮演一位弃妇的角色（在好几个回的一段长时间里，西门庆被王六儿的妖色所迷住，真的把她丢弃在一边了），在一个飘着雪花的黄昏，她弹着琵琶，一遍又一遍地哼着忧伤的心曲——显然是仿演月娘早先在第 21 回雪夜祝祷的故技。等到西门庆终于回家来了，但他径入李瓶儿室内。她自怜自叹达到极点，渐渐放高了声音，继续一遍又一遍地唱。她甚至不肯接受要她过去与他们一起玩的邀请。如此这般，悬摆于幽默与认真之间的场面持续了一会，最后，紧张的气氛终于消散了：她去到李瓶儿房里，下了一盘棋，唱了一会歌，之后，在李瓶儿的撺掇下，她得到了这一夜与西门庆同房歇宿的恩宠。

李瓶儿这种顾念姐妹情谊的慷慨之举，在一种意义上固然反

映了妻妾要和睦相处的传统伦理观念，同时也暗示她们俩紧密结合在一起的另一层意思。我们当还记得，西门庆刚刚勾搭上李瓶儿的初期，潘金莲曾经充当过一名代理人的角色，她要求事无巨细全告诉她个中细节，还占用了李瓶儿的行房手卷和另外的战利品。[52]这种关系到官哥诞生，李瓶儿事实上退出了肉欲角逐场之后就得到回报，瓶儿经常劝说西门庆去金莲房中过夜。[53]就这样，我们看到这两人连结在一起，好像是不分彼此供西门庆泄欲的对象。这种关系在我以下的论述中将越来越具有重要的意义。

潘金莲与李瓶儿之间这许多亲密无间的情况是否已压倒了使她俩分开的尖锐对立和仇恨，实在是一件难以断定的事。但旧版本的评论家们确实常持这个看法。例如崇祯本评注者不止一次提醒人们注意，她们先后投入西门庆怀抱的情况是一模一样的。张竹坡甚至走得更远，他在谈论这两位人物时，把她们看成基本上是一丘之貉。[54]我们在这里也许至多能够这样说：这一关系给形象迭用原则在刻划人物、塑造她们的个性中发挥作用一事提供了例证。结果就出现了这一类配对式人物，既相像，又不相像，既对称，又对立，终至这种写作方法成了文人小说体裁的一个主要特征。[55]

那种遍布于字里行间一道道拴缚住金莲和瓶儿的紧密罗网也伸开线索纠缠住了小说中其他许多人物。其中一条转弯抹角地通达一再提及的西门庆两位伙计的淫荡妻子身影：韩道国的配偶王六儿和同样货色贲四的老婆叶氏。张竹坡指出了这两个女人明显的叠合特征（两人都以数字命名，都是五短身材）。我可以再添上一句：她们两人的许多共同之点也一样适用于潘金莲。甚至这一点也映及到瓶儿，因为她也称“六姐”，在开始勾搭西门庆时，她也是西门庆一位密友的妻子。倘使我们把这张关系网再扩大到把家奴的妻室包括在内，那它就将网住来旺儿妻子宋惠莲，关于她与潘金莲和李瓶儿在形象上连结相似情况我们早已探讨过了；从那儿，我们回过头来转向另一仆人来爵的妻子，她在故事主体部分（20至80回）接近尾声之际西门庆的那次邂逅竟然回照这一主

体部分开始阶段原与前者有染的往事。

更有深意的是串连形象的线条在西门庆生前的最后一个10回里把金莲和瓶儿与林太太和蓝氏也绕连在一块儿了。尽管金莲与林太太的社会地位悬殊，但她们的相同品性以及她们与西门庆相似的性关系烘托出她们之间的某种神似与共鸣。这一印象通过第79回金莲对这位西门庆在情场上最后一个搭挡的热情款待就变得更加深刻了。这里，作者显示了他在处理重要细节上的老练手腕。我们当能忆及（或者通过后来的仔细研读注意到）就在故事开头处，他修改了从《水浒传》采录的原始材料，使金莲早年卖在某个王招宣——与林太太的先夫同姓而且同样显赫的府邸里，从此走上人生之路。同时，林太太的富有和身份隐约映现出了瓶儿的身影。更有甚者，蓝氏，她作为西门庆密友何千户娇美的年青妻子，也恰好与本书开头处的瓶儿门当户对。这样，开创西门庆故事的一对娇娘就与那一对把故事引向必然结局的妇女之间形成了一种前后对称。

小说中另一组对称的形影相似的女性群像是家庭里太太奶奶们与当地妓院里的一些歌女娼妓。安顿在西门庆乐园里的一批娇娘竟与他经常在外面与之鬼混的一些姘头妓女之间的潜在对称始终有一种反讽意味；西门庆妻妾中至少有两名原是歌女出身的事实就使这一点更加引人瞩目。实际上，早在第15回元宵节之夜，一批惊羡的观灯人群就已经一针见血地指出，那搭伏在狮子街楼台上的美人儿准是那里来的高等妓女。

把这些交错形象拉扯到一处的关键人物是李桂姐，她就是第12回里由西门庆梳笼的那个妓女，为了这件事，把金莲这位西门庆为之刚犯下通奸、谋杀和枉法之罪的人推到一位好色的小厮怀抱。桂姐作为一个引起一连串反面联想的枢纽人物这件事由于她与李娇儿有血缘关系而更耐人寻味。随着小说情节一步步展开，她与西门庆家的关系也跟着更趋复杂。先是她认月娘为干娘；不久，她利用这一关系在一场妓院纠纷案发生时躲入西门庆家避难，其后，她处于中心地位的这一张错综复杂的性关系网，因为她这位

西门庆“女儿”勾搭上西门庆最新猎获物林太太的浪荡子王三官而变得更加盘根错节，难解难分了。王三官不久之后也成了西门庆家的干儿子。这张网又因桂姐与郑爱月儿的形象迭连而显得更是纠缠不清：桂姐这位第一号花魁曾使西门庆乐不思蜀，长久不归家门，郑爱月儿这位非凡尤物现在又把他引入一场终至力不从心的冒险。张竹坡在多次评论中提醒人们桂姐与爱月儿有相似之处，同时，进一步把网收紧，指出第 68 回西门庆在妓院中得手的这位女神与随后不久在一个张挂先人画像的厅堂内猎获的那位女神系同一影子中人——甚至称林太太是这位可爱的高等妓女之“替身”。[56]爱月儿名字中的“月”字为我们提供了另一个行文充满联想的例子。月的影象不但使她与月之女神嫦娥这一中国传说中代表私奔的传统象征打成一片，而且与月娘也交搭上了，她俩原是很少有共同之点的妇女，但这样一来就把这个原已纠缠不清的一团糟关系搞得更紧密了。同时，一听到她名字中的“爱”字，就与那名字中也有“爱”字的韩爱姐起了共鸣。爱姐是韩道国与王六儿的女儿，在故事中是早先被送到京都去巴结一位西门庆在宫中的恩人为妾的，她只是在作品将近结尾处才重新作为一名主要角色露面。到韩爱姐在第 98 回成为陈经济的心爱妓女，这一循环就合拢了，因为，从许多意义上说，如张竹坡指出的，她代表最后的一个形象用来从远处映射潘金莲。[57]

有关女性人物的形象映照还有一个很明显的层次存在于这一家的女主人们与使女媳妇们之间。泛泛地说，潘金莲与宋惠莲的貌合形似可视为其中一例。如意儿这人就更显然，她，凭借她作为瓶儿婴孩的养娘地位，依恃她可与她不幸的女主人媲美的嫩白皮肤以及她与西门庆最终勾搭上的关系，如评论家们不忘指出的那样，变成了另一个替身角色。[58]

然而，这一类关系最重要的莫过于潘金莲与她的侍婢春梅之间的关系了。且不说她名字中的“梅”也是书名三个字中的一个，她们连锁在一起的关系由于文本中各种细节描写而变得牢不可分：品质、举止、谈吐，甚至连她俩的姓（潘和庞）在发音上也

是雷同的。根据我上面的论述，意味特别深长的一点是这两个人物恰恰是在卧室里接合为一。从某个时候起，金莲送她的使女供西门庆玩乐，而这引出一系列情景，这三人在性生活方面分明是配合默契的伙伴。因此，这不多不少是作者写作上前后呼应的章法：我们看到小说的末尾，春梅在与陈经济串演了一幕假乱伦案促使陈暴死之后，又跃入一场与她新丈夫仆人的儿子通奸的象征性乱伦关系中，终因淫佚过度，耗尽精力，按她先前的女主人同一姿式，在先后汲尽武大和西门庆的精血后倒毙了。总之，春梅与金莲生前走的是同一条路，现在也以同一个原因双双命归阴府。两人原是一鼻孔出气的这种逐渐明朗起来的意向早在第83回里已经明白无误地表述过了，当时她对金莲说："你和我是一个人。"这之后不久，在哀悼她那被杀死的情投意合的知音的仪式上以及步金莲后尘很快上升成为一个大户人家不像样的女主人时又都戏剧性地表达了这一层意思。(59)

在男角色方面，我们同样看得出来，小说后20回是重演西门庆享尽荣华富贵的短暂一生的一种平行结构，那就是让陈经济承袭西门庆的衣钵，在花园小天地之外把西门庆在里面来不及演完的一出倾家毁身的戏继续演完。我早就说了，小说最后部分是迎合中国古典小说一般意图，让子孙后代作一次结构性重复的章法上的结局。而且，我在这里还要补充一句，两位男主人公的形象迭连关系是通过无数具体的细节支撑加强的。这尤其明显不过地表现在陈经济性行为的不堪方面。他重蹈西门庆覆辙，与西门庆精力充沛的当年一样，对自己的所作所为不顾一切后果。他拼死钉住他"岳母"不放这一点，也是他"父亲的"错综复杂性关系网中一条暗示乱伦意味的线索。陈经济虽然与西门庆仅有姻亲关系，但他与西门庆维妙维肖，难怪西门庆在弥留之际，就把他当亲生儿子看待。对这最后几点，我将在本章的后面部分详加论述。

从这一不堪入目的父子关系形象上反映出来的反讽意味也传染到西门庆与那位历史上的奸臣蔡京之间的虚构关系——这一点虽然明显背离了现实主义的惯例，写在这部小说正文里还显得那

么逼真。我将在下面评述这一结合对建立一个反映西门庆家园小天地与王朝大天地之间关系的交相照映焦点的重要意义。[60]同时，在第 36 回和第 49 回，我们可以看到关于这个连锁的一个有趣的游笔，另一位货真价实的蔡京“假子”蔡蕴两次访问西门庆家。这种用一个假子反映另一位假子情况的原意，由于西门庆挑选“四泉”作为自己别号以示与蔡蕴别号“一泉”相匹配而得到旁证。后来，得悉西门庆自家的假子王三官也竟称自己为“三泉”时，真令人为之捧腹失笑。

我们还可以从文本里某些另外人物身上隐约地感觉到西门庆身影的存在，其中之一就是那位忘恩负义的苗青。他在第 47 回前来寻求西门庆庇护。虽然由于第 53 回至第 57 回原文脱节，可能对这一位人物的处理在某些细节上受到文本差异的影响，但他主要的轮廓外貌简直就像是一幅描摹西门庆最下流败德一面的讽刺画。他与他干爸爸（以前的主人）苗员外的小老婆有乱伦性的私通关系，后来谋杀了他的恩人；他通过与西门庆的肮脏交易逃脱了惩罚；他恰巧寄宿在王六儿家隔壁；第 77 回里他把一个名字颇有淫猥意味叫做“楚云”的婢女作为酬谢的礼物送给西门庆；最后，在西门庆去世不久，他就毫不犹豫地与人合伙把西门庆家大宗钱财席卷而去。[61]

另一类影象出现在与一位甚至更加难以捉摸的人物名叫乔洪的交往关系上。乔洪系一位富裕的邻居，是与皇家有点沾边的远房皇亲，他的身影在小说的许多场景背后隐约可见（虽然他难得亲自出场），与西门庆家许多致命案件都有间接的牵连。这些牵连包括第 33 回月娘造访乔府不慎受伤流产；第 41 回开始提出官哥与乔家女嗣订婚的建议；第 43 回乔太太来访，当时正逢西门庆家发生了丢失冷金镯的不祥事件，这场婚事微露不妙迹象；到第 47 回，情况就变得更是混乱不堪，当婚事安排正在进一步推进之际，恰值放走苗青的一场幕后交易也在进行。后来乔洪终于在第 62 回抛头露面了，那是他出面为制作瓶儿的棺材筹措材板（读者当能记得，就是瓶儿屋后的那个乔皇亲家，花园围墙边有狐狸精经常

出没，后来竟置瓶儿于死地的）。通过这一连串的反复暗示，我们就有了这样的印象：乔有点像既是代表西门庆家兴旺发达的影子，也不失为他家即将土崩瓦解的先兆。[62]

小说人物中间形象对称的最后一个层面是主仆双方的不断交叉反映。除了上面已论述过的、牵涉到这家女主人们与她们的婢女和家人媳妇间的事例之外，书中许多情节都很明显是为反映这一个院落内荒淫无耻、滥施暴力、道德纲常沦丧以及西门庆家一批主要管家奴仆的上行下效、多行不义的情况而设计安排的。故事中这些情况在那位挂名的家主或者那几位主要的妻室不在场时听任奴仆效法他们的主人们最卑劣的榜样而为所欲为的几处地方尤其显而易见。他们中间的几位佼佼者最后就接替他们先前的主人——西门庆家一溃散，春梅就上升到高位；玳安由于西门庆家没有留下后代，成了西门小员外——这分明是意在冷讽；接着就发生了春梅自我毁灭的事情，使读者对这个人口四散凋零的家族复兴无望不再有什么怀疑了。[63]

以上这些片段里我已设法阐明，《金瓶梅》中不同层次的形象对峙写法构成了文人小说艺术的一个主要方面。我接下去要论述这些范例的美学意义至少有三个方面对阐释《金瓶梅》也许恰当有用。第一，小说中一个个单独人物的处理倾向于有意识地进行迭连形象的需要的这一认识使我们容易解释行文细节中存在某些矛盾的原因；第二，我将坚持认为，经常运用人物形象交错反映的写作方法是为了突出作品的反讽意味；[64]最后，我将经常指明这种主仆之间、家庭内外之间、地方与天下范围之间许多对峙人物进行双重透视，是小说针对某些有深远意义的思想问题，意在进行严肃的探讨。

（四）

《金瓶梅》作为16世纪趋于成熟的文人小说文体的典范，可供研讨分析的第三个方面是它的叙事行文，娴于修辞的手法。如前面两部分已经论述过的作品大小结构安排情况一样，作者在这

一方面所取得的艺术成就也显示出他运用自如的非凡本领，大大冲淡了因为某些细节前后矛盾给人们留下写作粗糙的印象。同时，也几乎排除了那种认为这部小说最多只配作为反映明末日常生活和伦理道德的一本脍炙人口，或者说扣人心弦的作品来研读而已的那种说法。所谓“修辞”，我指的是作者如何运用一整套技巧来限定调节他与读者以及小说意境的关系。这里特指语言的节制运用而言，我们注意一个故事通过什么样的语言方式给叙述出来，往往比注意故事内容本身更为重要。在这一章节里，我将概述《金瓶梅》一系列修辞特征以便能够借以阐明小说有意突出的反讽意义。与此同时，我还要介绍一些我在论述另三部奇书时势将提及的一些写作技巧。

就这方面而言，我们必须掌握的第一件事是怎样理解作者运用口头说书文艺的修辞惯例问题。我在第一章里已经论述过了，许多现代研究中国小说的学者把这种惯例用法的出现当作街头说书与通俗小说有着直接联系的明证这一倾向是既不正确也容易把人引入歧途的。说它不正确是因为通俗小说如此这般发展起来的观点完全与晚近文学史家告诉我们的关于中国早期小说的创作过程、读者对象以及刻印的实际情况大相径庭；说它容易引人误入歧途是因为倘使认定明代“白话”小说杰作基本上都是“通俗”文化的产物，也许会导致我们不能好好鉴赏这些作品经常面对的一些严重的思想问题。

倘使关于文人小说作这样的一般表述有道理的话，则《金瓶梅》的情况比另外三部奇书就更真切。它们确实与早期流行的评话故事都有着千丝万缕的联系。但在这一点上，我仍认为这些小说与它们的原始素材之间不是一种直接的承袭关系，而是现成材料经过了一番有意识的改造。因而仿用各种通俗叙事文体惯例的修辞手法应该看作是经过作者文艺构思的组成部分。开场白部分以及章回布局连同回目标题在结构上的功能都早已论述过了，下面我将要回过头来对引录在正文中的诗词和小曲的特殊作用进行分析。甚至从说书人那里搬来为作者所常用的套语，如“请听下

回分解”和“话分两头”等等，也不应该看作仅仅是可有可无的点缀品，而是对整体故事分段以及造形方面扮演着重要角色的东西。这种类型的修辞语言中最重要的大概要推常被作者用作旁白插话的“看官听说”了，讲述者与听众之间的对白这一套说书惯用游戏常使上下文一下子发生戏剧性的变化。这种片段在小说铺写中是如此屡见不鲜，而且它们常占用如此长的篇幅，使人很快意识到它们在长篇叙述中除了作为行文的顿挫之外必然另有作用。这些作用，包括提供必要的背景资料（例如开头部分多处为各人物提出小说正文他处未见的履历细节），预告一些情节的最后结局（“后来……”）以及对一些可能令人费解的行动或言论作出解释。(65)

这一类型的手法中更有趣的常见例子是作者热衷于对各种话题发表长篇的议论。不错，许多这种片段固然还模仿口头说书人的音韵姿式，作者抓住诸如妇女的水性杨花性格、金钱的腐蚀作用，尤其是僧尼媒婆之流种种丑恶勾当等题目大发平淡无味的说教。(66)但就是这些不登大雅之堂的旁白，也不乏对正文某些具体事件和人物以及一些重大问题，例如个人身败名裂与帝国瓦解之间的相互关系或浮生若梦的人生体验等等发表了颇有启发性的个人见解、提供发人深省的评论的例子。(67)由于这一独特技术的这种特殊用法在那较早的三部奇中尚未现形，而在以后文人创作的小说里都扮演一个重要角色，我们可以因此断言：至少就长篇小说而论，《金瓶梅》作者是发明这一富有成效的修辞手段的有功之臣。

这种另有所指地运用这一套叙述修辞手段的最起码效果，就是能随时提醒读者在他和故事之间的某个地方存在着一个讲述故事的人。行文的这一方面和那一方面有讲述者插手指点，使我们易于在对人物的最初和最后的印象之间，抑或从书中叙述的事件之表里两方面，觉察出其中暗含的意义。这里，我们接触到讨论文人小说修辞问题的首要之点了，那就是它对书中描画的人物和事件赋予并维持一种突出的反讽意味。我这里是从最广泛的意思

来运用“反讽”这一术语的，意指各种可能存在的口是心非现象以及形形色色的文学引喻、典故、对话语句，甚至描述情景等文字表里之间的每一点脱节和差异。

最近许多学者对《金瓶梅》行文富有多层反讽色彩开始给予重视。当魏子云谈到小说中的“讽喻”时，他指的仅仅是通过西门庆这一人物的描绘含蓄地对万历帝进行了讽射而已。孙述宇则大大前进了一步，把它发展成为一种有用的批评工具。虽然孙对如何恰到好处地翻译“irony”这个英语单词一点上似乎有过犹豫（在有的地方，他把它译成“反讽”，而在另一处，又退缩回来，仅用这个英文单词的译音“艾朗尼”），但他还是正确指点出了这一转义词儿的实质意义，把它表述成是“表里之别”。在文学评论中运用反讽这一批评概念在中国已不是什么新鲜事儿。张竹坡把某些片段称誉为颇有中国太史公笔法传统的“曲笔”、“隐笔”、“史笔”或某些惯常模式的“翻案”文字时，他所谈到的往往不外乎这类现象。(68)

虽然如此，关于“反讽”在各种特殊章法中的具体作用还有待进行尽可能详细的阐述。我打算先从一系列不一定有正经含义，可能仅供玩乐润色的双关语和文字游戏中一些显而易见的反讽文笔开始陈述，然后，对一些引伸的比喻和文中复杂的寓意等种种富于暗示性用法进行论述。不论何种场合，我们都要注意那种手法，使这些表面文字转变成为能烘托出某种比较深刻、但却隐隐约约掩藏起来的意义模式。

作为比较轻而易举的闲笔方面的一个例子，我们可以首先考察一下人物命名中的双关语。一般说来，越是次要的角色，他的姓名含义越是一目了然。例如，西门庆的酒肉朋友中，吴典恩（“无点恩”）和常时节（“常时借”）的姓名是基于惯用的双关语意，塾师温必古（“温屁股”）则明白无误地隐指他的鸡奸癖好。(69)

当我们接触到主要人物时，虽然其中不少姓名也有轨迹可循，但要对他们的名字作出简明的解释就比较困难了。张竹坡曾经化

过不少精力对所有中心人物的姓名都作过译解。例如，他解释西门庆名字中的“庆”是“罄”的同音异义词。这样的说法，虽然符合这一人物的本质，似乎言之成理，但它忽略了它原是沿用《水浒传》现成名字这一事实。[70]张这种富于想象力的诠释在他把许多女主人公的姓名用植物和花卉的意象串连一起时就显得更有说服力。他从推敲小说书名开始，认为金、瓶、梅三个字或许不应仅仅看成是三位女主角的简称，而应理解为是“金瓶里的梅花”这样一个词语之意。[71]这样的解释初听起来似乎有点牵强附会，但根据李瓶儿的性格，将她的名字与花瓶意象连在一起确实有着某种重要涵义。当这一“花瓶”的联想与瓶儿和吴银儿之间这根纽带连接起来时，就又增添了一层新的意义。这样一来，这只金瓶就变成小说中多处显露的银瓶意象了。[72]一个同样含有诗意的文字游戏可在月娘和桂姐这一组并列的关系中见到。因为桂姐这个名字中的“桂”向来是与月的意象连在一起的。

在序文《金瓶梅寓意说》中，张竹坡显然在援引园艺花卉的比喻上做过了头。他把这种诠释涉及林太太（见林字的本义）和贲四嫂（她原姓“叶”），而且在并无片纸只字正文依据的情况下硬说瓶儿就是芙蓉花。张竹坡这样漫无边际的随意臆度，有不少说法显系望文生义的无稽之谈。但是，一旦从花的老一套传统意象联想到红颜难久、好景不长、虚度年华等主题时，就觉得他的直觉并非全无根据了。确实，这些联想在小说引录的诗词中曾无数次醒目地出现过。[73]

更重要的是这种植物和花卉的意象在西门庆小天地中心乐园的配置中具有较多层次的意义。[74]《金瓶梅》里的花园，与许多欧洲文学中的乐园福地一样，是用来映照西门庆短暂而荒唐的一生的。这一点表现在西门庆一生盛衰与花园的兴废历史同步进行上。花园的兴建（从第16回至19回）与头20回里他那些花枝招展的妻妾先后进入家门的过程是完全配合一致的。只看李瓶儿过门之日也就是这座花园建成举行庆典之时，这个意思就十分明白了。从此以后，我们看到西门庆在淫乱和官场上都发迹变泰的情况不断

反映在花园里一连串赏心悦目的行乐情景和一些有权势的朝廷官员接踵来访欢宴的场面里。[75]在作品的后半截，我们终于目睹花园渐趋破败，第79回西门庆之下台实际上意味着花园末日的到来。这样，到潘金莲和陈经济最后几次匆匆忙忙发生过越轨败行之后，花园很快就荒芜了，第96回春梅归游旧家池馆时见到的正是这一令人不胜今昔之叹的破落景象。我们能够觉察出来，这个花园建筑格局的许多方面后来就成了文学丰碑《红楼梦》里那座大观园的蓝图。

另外还有许多引伸的比喻例子可以引导读者透过文字表面去感知书中的深层意义。我们早已知悉灯芯和蜡烛自行烧毁的意象以及茫茫白雪化为乌有的象征。这里我也许还可添加金莲生肖属龙、性格像虎与西门庆原来属龙一说属虎相匹配一事。西门庆本来属“龙”，这暗示他是自己封闭的小天地里一位微型的“皇帝”。金莲虽说属龙，但她名字中的“金”“莲”两字会使人联想到“肃杀秋气”的虎象，这又与不祥之猫的意象前后呼应，而且也正切合传统象征，使人强烈地意识到她正与西门庆这条龙紧紧拥抱，拼死搏斗，都欲置对方于死地而后已。[76]

在回顾《金瓶梅》中这些引伸的比喻事例时，我必须承认，不管张竹坡的《寓意说》一文说得如何动听，这些人物形象所指的言外之意决不可能构成一个统一的寓意方案。但这并不排除那样的可能性，即如魏子云所提出的那样，它们是暗示一系列索隐式的真人真事的小说。至少，我们依然应该归功于《金瓶梅》，是它开始使一群有关联的人物错综复杂地互相映照，后来这种群像在《红楼梦》中发展成为更加明确的寓言结构[77]。

现在回过来讨论其他形成前后印象之间的反讽差异这一手法时，我们可以简要地提一下这部小说中运用的一些惯用技巧了。其中之一就是叙事角度的操纵之法。作者通过这种技巧，借助于这个或那个角色的看法，给予我们初是终非的印象。运用这个方法最妙的例子也许莫过于郑爱月儿的出场了。我们随着西门庆心摇目眩的昏乱目光，最初认为她真是一位名符其实的女神。后来却

发现她远不是那么神圣。[78]一个更加重要的技巧是作者巧为引用原来并不适合于新作的文艺原料。这只要看一下小说各处借用《水浒传》素材的情况就可知道。作者不论在情节轮廓还是具体细节方面都对它们作了许多精心的改动。这使细心的读者们无不击节赞赏，觉得经他一修改就使作品意味无穷。

作者在修改借用改造这种素材方面最光辉的成就，如近代好几位学者所指出的，当推他对流行小曲和当时剧目中的戏文所作的独创性引录了。鉴于早先描述过的晚明时期那种新兴的小说文体与文人戏剧之间的共生关系，《金瓶梅》中大量引用这一类的文艺就不足为奇了。这里提供分析的许多结构和修辞模式的例子果然都是采自传奇剧的形式特色或受其影响的片段。

虽然这么说，《金瓶梅》的情况毕竟是有些独特的。这倒不仅仅是因为它在引录剧作片段之外又引用了当代一些流行小曲，而是还在于它运用这些素材的用意之深和范围之广。那就是说，要是在故事的这里那里插入一些富有暗示性的韵文仅仅是为了使叙述有停顿变化，为了重述情节的需要，增强感情色彩或为故事奠定基调，那我们就是在谈论一种那个时期中国通俗小说的一般现象了。我们这里指的是作者以多种方式自觉运用这一技巧去实现他自已的反讽用意。

这种素材在不少场合被放进正文里会常提醒我们去注意文中蕴含的意向。不错，大部分歌唱弹奏的场景自然可能是当时富室巨贾的厅堂或城市游乐场所和官场宴会或正式庆典等种种特殊生活场面的真实写照，但是我们终将发现，这种对故事的主要情景常具有希腊悲剧中带谴责色彩的合唱之类的东西，数量实在太大了，无法使人不作如此揣想。特别是在有些地方，作者以某种笔法来展示这些曲子非同凡响的功能，如第 79 回西门庆临终前和吴月娘唱的挽歌二重曲（西门庆本人自己唱歌，这显然是有生以来唯一的一次），或第 52 回屡被应伯爵（用双行小号字体即通常用来排印比较严肃的评注那种方式印成的）油嘴滑舌插话所打断的那一组套曲都可作为说明这种情况的例子。[79]

不过，这里至关紧要的是这些歌曲本身被用来讽喻情景的那种方式。有时侯，在一定场合选演某个特别的剧目也是一种有反讽意味的手法。我们早已注意到演唱《杀狗记》和《留鞋记》的词曲与狗和鞋子的意象之间在某些情景中有着一种富于反讽的联想。我们倘把一出剧本中的词曲原文与它被引录在小说中的内容含义作一番仔细比较时，就会更觉得增添一层这一类的反讽意味。就这样，张竹坡恰当地指出，当 16 世纪的读者读到第 80 回中引用的《杀狗记》词曲时，他不会不想起原剧中忘恩负义兄弟这一主题，因为那时恰好是西门庆的“哥儿们”也正在无情地夺取他的遗孀的钱财。[80]同样，在第 32 回祝贺官哥诞生的喜庆席上，那种弃绝尘世的《韩湘子》杂剧情调当然会带来一种令人不安的感觉。作者唯恐读者把这一点忽略了，特地（在前一回的末尾）借某些同席的客人之口对点唱那种不合时宜的词曲提出了批评，后来第 58 回又在官哥惨死前夕重唱了《韩湘子》这同一剧本中词曲。[81]这类例子很多，不胜枚举，柯丽德把其中大部分已收集在她那篇有重大价值的论文中。

就如散见于正文各处一首一首的小曲，我们也能看到相似的情况，即选用的曲牌往往是针对所叙述的情景加以讽刺挖苦的。正困为一种曲牌照例不一定与词曲内容发生关系，所以这种引录的效果就反而格外触目。有足够这样的例证使我相信，张竹坡在多次评论中也如此坚持，那正是《金瓶梅》中使用的又一技法。[82]第 20 回里为欢迎瓶儿进入妻妾圈子而举办的会亲筵席上点唱“永团园”也许是最能说明问题的一个例子。这里，表面的和睦亲热气氛只是暂时掩盖了刚刚震惊全家的瓶儿自杀未遂事件，紧锣密鼓的家庭内勾心斗角随之而来，接着就出现了西门庆被李桂姐姿色迷住，乐不思蜀，将众妻妾丢诸脑后，由不成器的监护者陈经济掌管花园的局面。更有意思的是，恰恰正是潘金莲出来反对此时此刻选唱这个曲牌。第 41 回里似乎也有着相同的含蓄事例：在庆贺官哥订婚的宴会上竟弹唱“斗鹌鹑”一曲，把当时的幸福气氛完全给驱散了。（这也许是意在对该回回目中“斗气”两字暗伏的

[illegible]小小坡羊）。

这一类例子中最可注意的也许是常用“山坡羊”这一曲牌的事了。作者偏爱这一曲牌的原因一方面可以归之于它恰好流行于小说成书的那些年份。但是如此出奇地经常演唱这一曲牌不免使人感到它似乎是整部作品的主题歌，经常讽刺挖苦西门庆庭院里混迹于一群妇女中间那儿只迷路的小绵羊。[83]对照瓶儿的情况，尤其觉得这样说法不无道理，她的生肖属羊已如上述，我们很容易对她产生同情心，把她看成是一只清白无辜的小羔羊。但这仅仅是在感情上哄骗我们同情感伤而已，作者还是设法让我们永远忘不了这只小羔羊犯有通奸和比这更加严重的罪行这件事。

在大多数场合，这些曲牌并没有正文中引录词句那样深刻的意义。正如韩南说过的，我们不难在某些词曲中找到能正面表达歌唱者内心感情的例子。例如，第 8 回中金莲感到被遗弃冷落时唱的“山坡羊”也许可看作是她真诚眷恋西门庆的感情流露（只要你暂且不顾那同一回里她虐待非亲生小女迎儿，紧接着她又找琴童淫乐解渴的情景）。同样，西门庆痛哭瓶儿常被认为是他对瓶儿有深厚感情的凭证（这儿也需暂时抛开他对她的夭亡负有实际责任不提，并把他立刻另求新欢之事放在一边）。也许，最有说服力的是第 93 回里陈经济那次长篇怨诉了，它是在经受多种苦难的煎熬后迸发出来的，有很强的感染力。

不过，当歌唱的人和听众都不明白他们咀里哼的是什么意思时，这种被引录的歌曲就往往走向与词意相反的方面去。一个最能说明问题的例子见于第 38 回那次金莲在雪夜里和着琵琶哼的那首歌曲。骤听之下，歌儿唱得似乎很有感情，甚至可以说是非常哀婉动人的，表达了她失宠孤独之情。但当情节进一步发展，她越唱越响亮，而且不耐地反复哼着“误了我青春年少，你撇的人有上稍来没下稍”这一叠句时，歌儿就像是走了味，变得一切感情内容似乎都流失了，唱着，唱着，倒有点像在上演一幕闹剧，直到西门庆和瓶儿后来看到这个荒谬可笑情况，才改调求和收了场。可是作者却没有忘掉这组叠句，在第 86 回武松归来很快了却潘金

难发生的前夕又最后让唱了一次。同样的例子见于第33回，正当陈经济与潘金莲打得火热，开始越出调情笑谑的界限时，陈唱了一支冗长的“山坡羊”小调，歌词里满含暗示，预告不可避免的结局，最后必将毁灭掉自己轻率地经营建立起来的乐园。

几乎每一回里各种场合出现的咏景词里都贯穿着关于虚幻的热情必然冷却这样一些暗示。既然这些流行小曲与各国情歌一样，一般都寄情于孤独、生离死别和悲愁，所以这种性质的感伤情调常常在这些歌词中流露出来原不足为奇。但当故事的车轮既已滚向下坡，这种种暗示就变得引人注目，产生一连串惯用的意象(如熄灭的烛花、雪夜的月光，等等)，透示一股“凄凉”、“空虚”的滋味，使读者面对当前欢乐热烈的场面，却茫然感到末日就将来临的悲怆。[84]

(五)

我们已逐一列举了作者用来给故事添上一层反讽意味的一系列具体技巧，现在可以进而讨论反讽修辞法的反面，那就是作者如何逗引读者去追求那些隐藏在似是而非的表面下的真实含义。从现在起，我们所讨论的层面将由结构分析转向含义解释，目的是既然先前的期待已经实现，现在该阐述留存下来的思想模式了。

人们也许有理由在此提出这样的问题：这类本身已够引人入胜的文辞是否有必要让这一层不易捉摸的含义隐蔽在字里行间。当然，我们也没有理由假定这种含义一定存在，因为一般的叙事文学，尤其在中国小说中，这样的情况与其说是一条规则，毋宁说它只是个例外。同时，我们一旦领会到《金瓶梅》这部作品无论在结构造型还是修辞造句方面都显示出作者驾驭整部作品的高超技艺时，就会觉得他不只是说故事取乐，而是别具匠心、另有某种重要意图这样一种可能性大大增加了。而且，经过反复认真阅读之后，尽管现存的最早版本都有着这样那样内容脱节或前后矛盾之处，人们还是会得到几乎一切均非信手拈来，每一条线索都是事先仔细伏下的印象。这显然就是张竹坡在提醒读者们不要

被文本的表面文字“瞒过”时想要告诉他们的话，或崇祯本评注者规劝我们把某些片段“莫作闲话”看待的意思。[85]这一点也正是另外许多（应该承认，不是全数）早期评论这部小说的人早就一语道破了的。例如，刊登在几种小说最早版本的序文署名弄珠客的那人说“作者亦自有意”，或自署为廿公的人在《金瓶梅跋》里说“盖有所刺也”，都说明他们似乎持有同一观点：作品的结构操纵并非仅着眼于美学润色，它曲尽各种形态模式无非是为了要构成一整套的思想框架。[86]张竹坡，还有弄珠客也是一样，竟认为从总体上看，《金瓶梅》应该当作一部寓言来读。[87]我认为这样说是脱离实际情况，但确有不少地方作者明明白白树立了我们只有在真的寓言作品里才能看到的这类形象与意义连结一起的标识，引逗读者去努力探索它们所暗示的含义。

这种情节错杂相连的情况多处出现，例如第26回，月娘流产失子与西门庆衙门里舞弊失政并列在一起；又在第29回、第30回，把围绕着官哥这位倒楣“小官”出生的庆贺活动放在西门庆官星高照、节节高升的背景下大书特书；之后，就出现一系列官哥的短命生涯与西门庆财旺势盛交相辉映的情景。举例说，第39回，一边是玉皇庙里为多病的孩子做道场消灾，一边是欢庆潘金莲生日（借此机会，两位尼姑来访说经）的场面；第48回，一面是这个婴儿日见羸弱，一面是清明节那天陈经济在祖坟上尽情调笑，热闹非凡，也就在同一天，当西门庆获悉自己遭到监察御史曾孝序弹劾的惊人消息时，官哥已是奄奄一息了；第49回，这个弱不禁风的孩子健康情况进一步恶化，与此相映照的是西门庆加官晋爵，正在春风得意之际，又与胡僧相逢，蒙赠春药，使他为非作歹的精力提高到有进无退的地步了。[88]

为了表示同样的意思，作者没有放过机会，在第58回与第59回把令人毛骨悚然的婴孩惨死与热闹的西门庆寿辰家庆（正当他在买卖上大发横财的时候）关联在一起。作为冷讽的最后一笔，他特地让孩子死在壬子这一天，这是早在月娘和金莲先后多方求子一事里已被赋予“怀孕”这一特殊意义的日子（基于它与“妊

子”谐音）。[89]

《金瓶梅》读者之所以一直如此不情愿去探究这些结节处和关联处所明指的深刻含义，主要原因大概不外乎是因为文本的字里行间确实存在着一套说教性的框架。从开场白诗文中的恶有恶报议论到结尾处西门庆后嗣孝哥的最后“赎身”，映入读者眼帘的是一连串特意强调因果报应的章节：一句话，因果报应的概念表面上贯穿着小说的全部情节。这个意思又不时地在某些10回小单元末尾通过各种看相卜卦或尼僧说教（即“说因果”）等情节以及常提及“冤有头债有主”之类的隐喻一再加以强调。这一切在小说成文时期都是民间相当流行的宗教思想表现形式。[90]因而，要是我们同意吴晗等人的见解，认为小说恰巧写成在佛教重又得势时代（此时佛教甚至得到朝廷庇护，道教则遭到歧视），则作者势必在他的著作中注入一种“寓意”来反映这一情况就不难理解了。

可惜的是这个十分触目的佛学因果报应框架并没有使大多数读者完全信服。其中一个原因是，故事中纠缠着如此紧密复杂的人际关系，这些人物在小说中很自然地集合在一起，使人们对叙述的全部情节丝毫不会怀疑它的真实合理。更何况作者对故事中以和尚尼姑身分出现以及其他形形色色口诵教义、表现无限虔诚的三姑六婆之类佛教代表人物是如此深恶痛绝，总是不放过任何一个机会给以冷讽热嘲。作者插叙的“看官听说”片段有一部分就是专门对这种典型人物的伪善、贪婪、愚蠢，尤其是淫荡好色进行讽刺鞭挞的。[91]在不少描绘这种可疑的出家人的情节里，这种定型的形象就是俗话说的“色中饿鬼”。

这种不断揭短的作法始于第8回一队和尚在武大棺材前喃喃诵经的闹哄哄一幕。这队和尚被隔壁卧房传来的另一种哼哼唧唧的淫声浪语引动了心。就这样使他们成了与各种尼姑、媒婆以及其他流浪贱民一样的不光彩角色。这样揭穿佛门僧伽的伪善面貌、暴露其贪婪淫荡内心的做法在那位胡僧形象的出色描画上可算是达到了登峰造极的地步；他馈赠西门庆的那包秘方春药，使西门庆终于一命呜呼。如同芮效卫在晚近一篇论文中特地指出的，也

正如崇祯本评注者和张竹坡都在该章节的眉批里清楚地简述的那样，作者对这位和尚的描绘竟用了“独眼龙，肉红直裰，豹头凹眼”等惊人字样，无疑把他看成就是男性生殖器的化身。[92]恰好在本书的分界点插入的这一触目惊心的形象引出了本书的后半部分故事。在这第二部分里，西门庆的自我毁灭（接着是他尾随的影子陈经济步其后尘）与这件赠品的过量使用有因果关系，它使西门庆整个身心都倾注在这一器官上了。从象征的角度看，我们在西门庆去世的最后日子里目睹的是他逐渐化身为那个胡僧的形象——变成了拍拉亥坡斯（Priapus）模样的怪物，事实上仅由眼睛和一个阳具组成了。

当故事接近尾声，这一幅可疑的赎身得救图景再次出现：另一位离群索居的僧人先后两次神秘地登场，一次在第84回，他救助月娘免遭奸污(代价是断送了西门庆后嗣)，另一次在第100回，他前来收纳他的押物。[93]这时候，那早先把官哥叫作“小和尚”的声音又在人们的耳边响起。

当一系列相互有关的人物在我们眼前一闪而过的时候，我们就会顿悟那句常挂在僧侣们口上的“一切皆空”中的“空”这个字原来就是象征它的反面观念“色”——“色”是泛指尘世一切虚幻尤指情欲淫乐这种尘世的幻想。但是，即使始终没有拆这些佛门子弟说法的台，在这部可说是整个中国文学中描摹世情最精辟入微的杰作里，它那反复告诫人们要从声色的虚幻中觉醒过来去领悟一切皆空的说教，听起来也会觉得空洞乏力(在这一点上，只有深受《金瓶梅》影响的《红楼梦》可能是个例外)。关于这一点，甚至张竹坡不得不最后服输承认，作者在故事的结局以菩萨般的慧眼来观察一切皆空之理使他感到有点心灰意冷。他在《读法》一文中一个最有启发性的地方抱怨说，作者要是能再前进一步，把他的描述从“空”提升到“不空”的所在，他准会把书写得更好些。[94]

由于写进这些佛学说教的话不能令人信服，许多读者从而得出结论，认为它的全部载道性框架不过是作者矫饰做作的骗局。说

得轻些，是作者为自己写作一部基本上属于色情作品编造巧妙的借口——或许是希望凭恃写有一些虔敬内容的言词骗过读者（或审查官员）中较有道德心的人；也可能是作者自欺欺人，想把自己曲尽色情经验说成是并非意在诲淫。说得更精当些，我还想补充一句：到了《金瓶梅》成文时期，运用佛学说教已经成为小说文体美学轮廓中常见的格局，甚至在根本套不上这种教义内容的作品里也用来作为一种固定的结构格式。虽然如此，我在结束对这部小说的诠释之前，还要设法说明，只要我们不仅看它们的表面意思，那些佛教的因果报应思想以及尘世虚空概念确实对这本书所反映出来的意义起了很重要的作用。

为了驳斥那种认为《金瓶梅》只不过是对一般的性生活或至少是对某一个淫棍的荒淫无度从正面或从反面进行揭露而已的看法，有必要对那些赫然在目，曾给过去四个世纪里的广大读者留下深刻印象的淫秽描写章节作一番认真的考察。张竹坡说这样的话也许是出于调侃，他竟诉说“凡人谓金瓶梅是淫书者想必伊止知看其淫处也。”实际上，他在《第一奇书非淫书》一文中提出的这一充满激情的议论是弄珠客序和廿公序跋中早已有过的论调。持同一观点的还有时间上比较接近张的崇祯本评语。[95]这样看来，朱星等一些晚近学者认为那些淫秽的部分是后来才加进去、17世纪刻本中才有、而不是作者原意的说法显然是他们忽略这一点了。

为要搞清楚这些色情章节的作用，我们首先必须承认，纯粹从数量看，它们其实并没有占用如许多读者心目中（也许是张竹坡评注暗讽的过错）所认为的那样大的篇幅。这一事实早就有郑振铎等人指出来了。事实上，真正详尽描写色情的片段在数量上是很有限的，一位有彻底研究的学者几乎能够轻而易举地回想起它们的全部重要地方。就因为这个缘故，如郑振铎说的，那些后出的洁本因此并没有与小说原貌有重大不同——不像《肉蒲团》之类的书，如果删掉色情部分就会全然改观。这一点特别值得注意，因为我们知道，16世纪的中国是印行大量色情小说的时代——其

中一部分就属于《金瓶梅》的素材，所以，作者能在这一方面（无论小说名声如何）哪怕只是表现出一点点克制，也应该看作是一种审慎的艺术抉择。

我们必须考虑的正面问题与其说是小说中性描写部分的量倒不如应该说是它的质方面。就算是个个人看法问题吧，我要不揣冒昧的说，在整部《金瓶梅》洋洋洒洒的长篇叙述中，作者抱着同情的态度描绘色情活动场面的是屈指可数的，而那种不管用什么想入非非的尺度称得上是对色情的颂扬或属于现代色情作品辩护士想在这儿猎取的那种东西则几乎是不存在的。人们能够找到的不少倒是可以从中觉察某些类似温柔感情、男欢女爱或至少是属于一种表达由衷的情欲的一些情景。属于这一类的，我可以列举出第 27 回的前半部分、第 55 回西门庆与月娘久别重逢之夜或第 93 回经济在经受长期颠沛流离备尝屈辱之后与冯金宝的那次邂逅交欢。但几乎所有其他事例也都可以看出作者的苦心，他运用这样或那样的办法把读者经他挑逗起来对情欲快感的热切期望压制下去，以便最后排除或消减某些色情作品企图提供的那类臆想之乐。下面我将详细分析作者为达到这个目的所使用的各种手法来证实我上面所说的话。

作者用来把读者从他想看个不亦乐乎的情景拉开一段距离的最常见的方法之一是运用幽默的手段来描绘性行为。属于这种写法的例子除了早已提到过的第 8 回里那幕滑稽戏以及第 49 回描绘的那一幅绝妙的怪诞画像之外，还有早在第 4 回里分别描述西门庆与潘金莲性器官的两首诗、第 18 回里的“蚊子双关”、第 38 回描绘折摘“后庭花”的下流诗，尤其是用拟英雄诗体（“风流阵”）来描绘西门庆在第 16 回与潘金莲和第 69 回里与林太太的房中交欢情景——所有这些都终于冲淡了我们势将被卷入到所描绘的活动中去的感情。[96]这种开玩笑性质的各种因素集中在第 80 回由他生前的秀才把兄弟执笔写成的那篇祭文中，它表面上颂扬西门庆，实际上完全是故意板起面孔，假装正经的一篇反面文章，几乎每一行文字都显而易见指的是西门庆的阳物。[97]

同样带讽刺挖苦性质的浮滑不敬之词也常用于潘金莲与陈经济之间关系逐步发展企图犯乱伦之罪但一次又一次尴尬地遭到挫败的一连串情景中，使整部小说中这一系列事件读起来就像是第一流的闹剧。只是到了西门庆死后他们有机会任意行动时这才变得严重起来。人们不妨把那些经常运用夸张的语言，尤其是用老一套的比喻如"颠鸾倒凤"、"如鱼嬉水"等等来冲淡色情案件不堪性质的手法也视作这种滑稽处理的另一种例子。不过当作者越来越频繁地以动物的意象来嘲讽他的主人公的淫乱行为时，那就显得开的是另一类性质的玩笑了。[98]

这最后一点使我们接触到叙事技巧方面一个重要的一般陈述方式了。它也适用于论述另外三部奇书。在布下一连串的人物形象时，中国古典小说家惯于把他主题思想的表达从轻描淡写开始，然后逐步深入堂奥。不论我们认为这是《金瓶梅》作者为敞开主题含义作了精心构思的结果，抑或只是在逐步掌握那经过他再创造的世情里的潜在意义，我们可以在这儿观察到一种相当稳步的转动过程。作者对西门庆、潘金莲、陈经济等人的性行为——这方面本来不无一种诲淫色彩——从轻浮甚至带一点喧闹气味开始，直至这种描绘色情的场面不再惹人发笑或仅是挑逗性欲终于变得阴森恐怖。

这一点在外理西门庆和潘金莲之间关系方面表现得尤其明显。从《水浒传》移植过来的开头10回部分，作者运用轻松的笔调和相当高超的手腕把一个伤风败俗、淫荡不贞，甚至是一件残忍的谋杀案设法写得使人看了并不引起震惊或恐怖。相反，它使人读起来好像是一个古老而且妙趣横生地使人做"乌龟"故事。像薄卡丘和其他欧洲文学中许多故事一样，虽然大家对奸淫和凶杀一般都有自己的看法，但它却使读者只感到有趣。我估计在读到西门庆跳窗逃脱了他应得的惩罚（原来的《水浒传》故事中他那时是被武松当场碰上杀死的）时几乎每一位读者都会感到有趣。这一事实大概就是由于在小说的这一部分作者使用了特殊的修辞手段的结果。同样，在作者的笔下，潘金莲至少在这个阶段显得体

态迷人，沉着大方，确实富有魅力。绣像本评注者有几处评语都表明，在这点上，并不一定只是现代读者出于轻率自信的偏爱，才使她这时成为一个可人的角色。[99]但是，当作者一旦引用完现成的原始素材，深入他自己发展人物和主题的阶段时，那种开场阶段自发的嬉笑幽默和逗人欢乐的情调就越来越变得阴郁辛辣。这两人的交合愈来愈缺少欢快成分而是逐渐发展成为相互谋求主宰对方的手段，终于到第79回最后一场的较量出现了世界文学中一幅无与伦比的性恐怖图景。

《金瓶梅》作者设法减弱读者对他描绘的性活动情景产生热烈反应的第二种手段是通过对这些情节在叙述次序位置的巧妙安排。很多描绘性活动的章节都紧接暴力或贪赃枉法事件，以使产生消极联想，抵消愉悦的效果。例如27回狂乱的性行为夹放在总结惠莲事件以至痛殴其生父一案和占用了第28回大半篇幅的殴打仆人事件中间。同样，第38回令人捧腹的卧室一幕紧跟在枉法拷打王六儿小叔子韩二（即韩道国）事件后面。

这种模式中一个特别常用的变化手法是让一个第三者在男女亲热狂欢之际闯进去，使我们去回想环绕着个中情况的上下文。例如，第11回里，正当潘金莲千方百计设法巩固她在西门庆家的地位而施展其浑身解数时，他们的亲昵行动被月娘的到家打断了。这一布局在第20回又重演了一次，当时正值西门庆引李瓶儿进妻妾圈子圆房时刻，闯入了潘金莲和孟玉楼——也正是由于这一对人在第27回前半部分的登场惊散了那小夫妇俩另一次充满柔情密意的幽会。[100]随着故事的进展，金莲屡次在西门庆和李瓶儿的亲热聚会中闯进去一事愈来愈显得是出于故意。例如刚提及的第38回之例，又如第41回，她弄醒熟睡着的婴孩，使他大哭大叫把瓶儿从西门庆的怀抱拉开，等等。这种模式的另一个常见变型手法是作者好多次把这一闯入者的角色分派给一名顽童之类的人物（例如，第16回和78回中的玳安；第27回里的小铁棍儿——他分明是重现第4回里的郓哥形象）。有时候，我们在上面说过，作者竟降格以求，改由狗或猫在旁呆瞪代为监视。

这种遮断性行为情景的技巧特意应用在潘金莲和陈经济一心纵欲乱伦而屡遭挫折的情节上。早已说过，这一连串眼看就要入港却在最后一分钟被打断告吹的事件产生了一种闹剧的效果，在小说的主体部分即从第 20 回左右他们初次调情到第 82 回终于实现宿愿的整个过程中读者在心理上一直处于期待状态。但另有很多尖刻的暗示，不只是使人长期陷于心痒难耐境地，而是更常使人宛若身历其境，不能自已。这样的例子，如第 52 回里在花园里的一次两人亲热搂抱，突然被瓶儿惊散，她带着婴儿出来散步了；还有，在下一回里，一阵表明西门庆回府的狗叫声使得刚刚开锣的动情一幕只得匆匆收场。这次遭遇是最富于冷讽热嘲的事件之一，因为西门庆不但打断他俩苟且亲热，使他们又一次未能得逞，还进一步接替陈经济在潘金莲不过略事揩抹之后使这件事有个结束。[101]

除了这种对性活动情景的诱惑力作了巧妙的暴露或用结构布局来投影遮暗等处理方法之外，对我们来说，问题的关键所在依然是这些展示出来的性行为的“质”的问题。在这一点上，我们有足够证据反对那种认为《金瓶梅》是一部意在诲淫的作品的看法。为了使大家对我的这一论点确信无疑，有必要对本书的某些最不堪入目的性行为作一番相当详尽的探讨。关于这一点，我请求读者鉴谅。

首先，我们应该注意，小说中描述的极大多数性关系都反映的是私通的性质。这些关系，从轻描淡写的偷情事件（如第 12 回金莲与琴童调情）、到罪恶昭彰的通奸（如西门庆白日饭后包占贲四嫂与王六儿。在这两起事件中，丈夫自愿串通一气更显得这种行为无耻之尤）、到最后或明或暗的乱伦行为莫不如此。就这一点而论，甚至西门庆合法妻妾圈子中人物如潘金莲和李瓶儿与西门庆的关系也都打上了血污的烙印。至于李娇儿，她原先是妓女出身，在西门庆尸骨未寒时就与他的朋友串通一气，席捲财物逃遁了。还有孙雪娥，不管她有名无实的享有一定地位，通篇小说中始终像是低三下四的一个讽刺画中人物。[102]西门庆的合法妻妾和

他经常串门与之鬼混的妓女之间的形似关系，如我已在分析人物安排中的上下对峙时指出的那样，也经常使我们想起这一方面。作者在好几处出色地操纵他的叙事角度，使我们通过西门庆的眼睛，栩栩如生地看到这些名妓（尤其是李桂姐和郑爱月儿）真像是梦幻里无比可爱的天仙。但是在另外场合，我们又看到这些初看起来好像是《板桥杂记》之类的古典文学中列举的那类典雅美女，实际上与衙门官府的应召女郎并没有什么两样。我们知道，这些妓女是粗俗的巨贾以及纨袴子弟们很容易用金钱买来陪宿的。这种用心良苦的丑化是通过对一批粗鄙的嫖客、贪婪的鸨母以及“游乐区”中丑恶的吵闹等反复描写实现的。[103]

这本不光彩的性关系花名册还包括几例同性恋案件在内：如第 34 回，西门庆在书房里戏弄书童、第 55 回里他对苗员外送他的歌童们不加掩饰的迷恋、第 71 回里他求助于王经伴宿以及第 76 回他发现老塾师温必古与自己的一位宠幸者有鸡奸行为而大为愠怒。有人也许会反对，认为写上这些变态心理表现，无非指明这伙人淫欲横流玩弄异性不足，越出常规而已，实无必要小题大做，以此亵渎读者。殊不知就小说本身的内容而论，这种偷着干的丑恶勾当连个中人也多方遮掩，一旦被发现，都作为天大笑料受到无情的奚落。作者从不放过一个机会，用一种意思双关的名号来戳穿这种恶癖。如早先论述过的他对温必古的取名（我怀疑王经的名字也含有这类意思，以及他用“南风”的双关语（“南”与“男”谐音）来反复抨击这种风情。[104]最后，这种冷讽达到了最高峰，其时，陈经济不止一次被一伙恶和尚强奸，又被迫充当一群乞丐头子的“老婆”。

提到两性交合的真正详尽具体的描写，首先可以觉察出作者特别想方设法使读者注意西门庆几位主要对手的偏爱嗜好。当然，凡是熟知彼时艺文和版画的人都知道，运用诸如“后庭花”之类的比喻式说法决不至于引起人们震惊而只会使人感到有趣。但事实上，作者几乎对每次作近距离描写的事例都设法使我们越过最初的心痒，而感到深恶痛绝。这里，形象选用原则发生了十分重

要的作用：首先树立一种模式，然后逐渐点明其深层的意义，最后让其充分表现。最明显的例子是反复描述潘金莲在性交时喜欢骑在对手的身上一事。在文本开头部分，这种动作的描写只使人觉得它不过是性交姿式的一种变型，同时也显得是为了使金莲与李瓶儿在形象上又有个相关处而已。但当我们读到第79回金莲跨骑在西门庆瘫痪肢体上的架势，使人毛骨悚然地想到她不是别的而是一个正在无情地吮吸对手躯体里精血的吸血鬼（几乎是同时代出现于斯宾塞史诗第二集中亚克雷夏“Acrasia”姿式的一个惊人的翻版）。这里，我们可以清楚地看到，作者给形象迭用原则的实践精铺设了一条路，把人们最终引向既定的目标。读者于此当能回想到，她正是采用这一跨骑的姿式断送了武大性命的，同时也为与最后章回里春梅耗尽体力“死在周义身上”一事构成出色的对称预先作好了准备。

相同的主题发展也见于另外数种性行为的处理上，从轻佻的打情骂俏到变态的性行为，作者常以玩笑情调引导读者去观察事物的含义。作者在书中设计了另一套关于在作房中游戏时缚住对手的一连串形象迭用情节。读者也许会对第27回葡萄架下声名狼藉的情景一笑了之，但到第73回见到的是金莲想出用某种绸带去支撑已濒于衰竭的西门庆时，作者意欲突出机械式操弄性交的含义就一清二楚了。[105]一个相似的角色颠倒的事例是第29回里西门庆趁对手精疲力竭熟睡在床上时占有了她，但到第79回，两人的情况又倒转了过来。同样，第27回多人淫乐之事在第53、73回等处的集体性交事件中不止一次引起回响，而且其性质更为恶劣。

这种性行为带有互相主宰和毁灭对方的意味，到第49回为转折点，就是西门庆从那酷似阳物的胡僧那里得到壮阳药之后，这种意味就更加强烈了。在他走完生命历程的最后10回里，他像是被卷入漩涡急流之中，一心追求情欲的狂乱发泄而不能自拔，几乎在每一回里都介入一种新奇的性玩乐花招中。在所有这些事例中，作者想方设法通过细节描写来强调这一利用性活动操纵对方的命题。这种结论到第72回就一目了然：金莲为了要突破西门庆

的自我控制防线，向他索取一些小恩小惠（特别是想得到瓶儿的皮袄这件礼物，它既代表她的富有，又是西门庆宠爱她的象征）而演出了特别令人恶心的一幕。唯恐读者忽略了这一点，作者马上让这同样的把戏由如意重演了一次，仍旧是为了想得到特殊的好处，这一回是希望获准把她扶正，由她补瓶儿死后空出来的窝。[106]另一个一再重复指向肉体和心理主宰的性活动命题出现在第78回他与林太太和如意交欢的场合。在这两次性交中发生了全书最荒唐奇异的行径之一——用艾香烧灼女性的阴户事件（为了醒目，这个动作在两个不同的场合分别出现）——这为西门庆要求对方绝对顺从，奠定了基础，每次在应允宠幸以前先问她们“你是谁的老婆?”

像这种性恶作剧情景没有必要就把它看作“性虐待狂”，但不管是什么，它们明明白白与前已见到过的性与非性暴行的关联呼应构成了这部小说的另一核心意义。我们刚从潘金莲最后呈现吸血鬼形象中看出了她以色情杀人的强烈含意，这不过是通过书中一长串暗示所收到的最后成果（即在谋杀武大之前，据说金莲早已吸干了张大户的精血活力），无怪乎西门庆在第5回的誓言“我若负了心，就是你武大一般”终于报应不爽。

这儿至关紧要的是西门庆和李瓶儿的与此完全相反的性毁灭关系。随着故事的进展，很多暗示都说明，西门庆对他爱妾李瓶儿之死有某种责任——这不只是泛指他不善制止家庭内妻妾间令人不安的勾心斗角，而是更从直接促使她夭亡的意义上说的。这种种暗示并没有逃过两位17世纪评论者的眼睛。但它们易于被疏忽，有必要把它们总起来在这里说一下。[107]

这一连串的刻意描写始于第50回，即紧接着本书的分界点，西门庆不管瓶儿月经未净和李瓶儿本人再三求免，还是坚持在她身上试验他新得到的春药。这使我们脑际闪过第27回那一幕形似的情景。当时李瓶儿已经怀孕，做爱时声声叫痛。同时它也向前映射到她从此以阴道经常大量出血为主要症候终至身体日趋衰弱的结局。[108]第54回和55回里医生的诊断明白无误地说明了这一

点。第 61 回中，她的病情被直言不讳地归诸“精冲了血”。[109]

除了这些刻意把性活动与病痛揉合在一起的事例之外，我们还多次看到初时似乎引人入胜，最后却变得极少乐趣的场面。从幽默一面来看，陈经济与潘金莲的强烈情欲一再受到挫抑事件就属于这一类。例如在 57 回，他们被描绘成一对偷偷摸摸的牲畜模样，即使在他们最后终于就要达到他们朝思暮想的目的时，他们的狂喜也被写成是短促的，通常是马上被打断的。同样的感觉似乎也支配着西门庆放荡生涯的最后阶段，甚至连最狂乱的几场交欢也逐渐失却心满意足之感。这一倾向至第 78 回达到极点，当时精疲力竭的主角确确实实是在跑步行进中突然停下来与一位不大面熟的家仆媳妇在一条夹道中撞见当场交媾——这是一次完全不带任何人类感情、纯粹是只图一时发泄的性交。

这只是西门庆空虚无聊螺旋式上升的荒淫生涯中一个小插曲而已，但到第 79 回临近恐怖的结尾时，个中意思就很清楚了。我们这时面对的实际上就只是西门庆的精髓干涸、元气丧尽、一步一步捱着前进的情景了。那也正是小说关于“空”和“色”这一哲学课题从更为广泛的意义上透露出来具有深远象征作用的一种最后状态。据芮效卫那有力的论说认为，当西门庆毫无节制的放荡生活滑向结束的阶段，作者经常使用渗漏、耗尽等意象来表示他挥金如土和淫欲无度的意思，这种描绘背后似乎隐约可以看出同类的意义。张竹坡也机灵地注意到这点，把它看成是诠释这部小说的关键。他在《金瓶梅寓意说》一文中甚至认为“永福寺”这个寺院名应念成“涌于腹下”，这显然是迹近幻想了。不过，在另外许多地方他还是用一些较可信的文字依据来支持他的看法。[110]不管怎么说，在西门庆临终期间，正文中有不少文字强调的就是这一点。例如，第 78 回描写他与林太太交媾最后一阵的那首诗中就有“夺精吸髓”这样的句子；或如第 79 回一段“看官听说”插话中，作者冒充医家内行的口吻说“（他）不知油枯灯尽，髓竭人亡”。我们早已看到，作者在就要结束他的长篇故事最末一回里描写春梅的致命衰竭时，一如既往，不忘最后一次以完全相似的

语言重申了这一理论。[111]

这些对精尽、髓竭、人亡、一场空的各种表述并不限于几个孤立的隐喻而已，事实上，《金瓶梅》整部小说都是以此为轴心的。一个最生动的事例出现在第 71 回的原文中。其时正值西门庆盛装晋京，尽做着荣华富贵好梦得意忘形之际，他孤单一人睡着（我们还记得第 55 回他第一次进京时也曾在独眠中感到孤独和不自在），辗转反侧，梦见已经死去的瓶儿，终于遗了精。作者运用一系列意象，一语道破这一凄凉空虚的感觉：寒意袭人的房间、淡淡的月色、李瓶儿的雪体。崇祯本评注者用下面的评语道出了这一霎那间空虚无聊的意境：

“写梦境可谓幽冷有致，又梦遗，发一笑。文心戏处，决不为笔墨缚束。”

这一虚幻梦境的种种含意在第二天紧抱着王经过夜聊慰旅途寂寞和翌日回家途中凄寒孤单地投宿于一座古刹内再次得到动人的表述。[112]

西门庆丧命的最后阶段一直贯穿着这空虚冷寂的同类意象。到第 79 回他与王六儿经过一次淫荡狂热、耗尽精力的交合之后又拖着沉重的步子置身于月色朦胧万籁俱寂的街衢时，这一空虚冷寂的意境就立刻展现在眼前。他经过一座石桥旁边，一个黑影子突然在他面前一闪而过，坐骑惊了一下，吓得他在马背上打了个“冷战”——这“冷战”一词回照了官哥也曾有过的经历——但还是一步步送他到潘金连的怀抱里去迎受致命的最后一击。

作者用以探索空虚无聊的性欲的一个最后命题见于一再发生的窥春事件。很多情况下，那仅仅是一系列偷看者的好奇张望而已；如第 27 回里的小铁棍儿、第 50 回里的琴童，第 13 回中丫头迎春、第 22 回中婢女玉箫，还有第 52 回中应伯爵窥看西门庆与李桂姐苟合，且不说同一回中那只好奇的猫。所有这些似乎大半是为了使叙述暂时停顿，即前面已经提到过的戳破手法。[113]在另外场合，这种私窥行动就常是挑起一场冲突的威胁性因素。例如第 24 回宋惠莲瞥见潘金莲与陈经济的早期调情，或如第 83 回婢

女秋菊发现这同一对男女正在成其好事，跑去告诉月娘，都使情节急转直下向着致命的结局发展。这一层意思在第99回陈经济又在一场通奸入港之际落入张胜之手横死于后者刀下的情节中得到重现。

这种写法最多见于潘金莲一人身上。在故事铺叙过程中，我们发现她有过偷看（或至少是窃听）行为不下八次之多，而且每一次都使矛盾加剧、好处到手，终至引向更危险的下场。(114)尤其是潘金莲窥视她的竞争对手与西门庆同床的情景，作者一再反复描写这件事本身似乎远远超出情节发展上的需要而是另有所指。

通观西门庆对他自已欲望进行唐吉诃德式虚妄追求的最后阶段，这种观淫癖回到了它的终点还原处。一开始，我们就注意到西门庆似乎生来就有一双惯于东张西望的眼睛。这终于使他一出场就与潘金莲碰缠到一起，给故事开了头。但那只是到本书叙述过半之后，他逐渐化身为拍拉亥坡斯怪物模样时，我们才对他的饿眼窥看比他千方百计努力实现他的欲望本身更引起我们的注意。我们在第55回发现他一见苗员外赠送的一班男戏子就神魂颠倒六神无主的那种情景。第59回里，我们凭借他的眼睛看到郑爱月儿那不可多得的神韵。我们从他的背后在第69回对主动委身的林太太也得以从头到脚一饱眼福；与此同时，林太太也以她自己的一双眼睛贪婪地把西门庆的雅相仔细打量，看了个够。

到了那西门庆在世的最后一个新春佳节，事情就进展到它的顶点。其时，他望眼欲穿，不断离开酒席来回踱步，逐个搜索，直至最后从帘内一眼瞥见蓝氏。关于她的惊人美貌，他早已听得不少，馋涎欲滴了。这一下使他晕头转向傻了眼。据说他“不见则已，一见魂飞天外……心摇目荡”——这种词语回照他早在第37回初次饱看王六儿的情景，后来又在第98回用来描绘陈经济看见王六儿的女儿韩爱姐时神魂颠倒的模样。(115)宾主一班人饮酒弹唱还在进行。这时林太太在席，戏子合唱了一出戏曲，尽是家道衰落意味之词，西门庆带着满脑幻想竟在席上打起鼾来。他忽然被一阵（贲四嫂安排的）鞭炮声惊醒过来，及时张望到了蓝氏临去

的身影。原文说得好，“这西门庆正是饿眼将穿，馋涎空嚥，恨不能就要成双，”他穿过花园，竟把头一个碰上的不挂名号的女性紧紧搂在怀里不放。

这种用欧洲传统的话称之为“意淫”的强烈意象出现之后，我们不难理解张竹坡认为“送西门庆之死”的是蓝氏的评断。(116)因此，那决不是什么闲笔，我们听说他临终之前倒数第二个回合与王六儿勉强周旋过程中“心中只想着何千户娘子蓝氏”，这驱使他去从事显已力不从心的挣扎，之后又踏入冰凉的月色，投向吸血鬼般的潘金莲怀抱。

《金瓶梅》作者把一长串未遂心愿的性行为用无聊的私窥方法几笔带过实为明智之举。由于愈来愈为西门庆意中人儿幻象所吸引，我们渐渐白过来，原来自己实际上也凑在潘金莲以及其他窥春者的背后，想看个不亦乐乎。这是本书构思一个至关紧要的成分：用诱使读者感受别人苦乐而确认幻想境界为实际存在的方法，作者终于把现实和虚构之间原来极为抽象的相互暗通关系具体化了，而且向张竹坡暗指的“不空”意境前进了一步。对这一点，我将在结论那一章里再加以论述。

此刻，我担心过分耽溺于色空观念的想入非非而忽略目前正在讨论的正题，不如重新回到讨论原题上来。我已经用了相当多篇幅对小说中描写性行为的章节进行分析，意在阐明小说触及性问题是始终用反讽来削弱从而否定那种认为小说是对人生经验这一方面作正面肯定处理的种种看法。不过，我已经说过，地道的反讽写法往往是依据一种具有积极意义的层面，是各种否定、否认所暗指的假设存在之物。我已排除关于因果报应的简单化思想框架，因为它不足以概括体现小说的意义，所以我只好自行设法进一步探求本书的正确解释。

西门庆的世界显然是有毛病的。人们也许会说，关于他家里性生活等方面的丑恶现象不过是影射当时万历朝代伤风败俗的实际情况罢了。然而问题似乎比这远为深刻。这种病态的感觉并不仅仅是现代读者才有。张竹坡本、崇祯本的评注以及早期的序跋

里较严肃的大量评论几乎都曾谈到这一点[117]。我要补充一句，甚至连小说中有关当事人据说对自己的所作所为诸如鸡奸、乱伦等事也并不是处之泰然，而是常呈现出羞耻不安的神态。

对16世纪的中国读者来说，不论是游乐花园里蓄养了六房妻妾或者婚姻外的眠花宿柳行为都不构成道德败坏问题。贯穿小说所有淫乱事件的一条主线是它对另外一种中国文化自古视为同样神圣的规范作了公然的破坏，那就是对过度逾常的恐怖。

这一“道理”在性行为超越单纯的欢乐动机而陷入自我戕害地步的一贯描述中已经足够清楚地透露出来。西门庆的最后日子里一味走马灯式似的与人交媾所要明白表述的正是这一内容。作者唯恐读者粗心大意，所以反复强调指出疯狂的情欲问题。在每一处可以听见讲述者声音的地方——章回的题词、描述性的比喻，或是“看官听说”旁白里，什么“欲情如火”呀、“色胆如天”呀、淫欲“无度”呀等等，真是如雷贯耳，到处都是。[118]

许多章节里，这一观念也在对话中刻意表示出来。例如，第57回里当月娘规劝西门庆少干些奸耍好色事儿，他回答说，他凭恃自己的财势，即使强奸了嫦娥织女之类的女神也不在乎。[119]自从西门庆在第18回吹嘘自己是个“好色”之徒以后，他的性活动高强本领就具有一种特殊的污点。“好色”这一词作为中国哲学的特定用语在传统的通俗小说中也有它特殊的联想，指的是那种与自称不近女色的好汉相对立的儿女情长者。[120]作者在这方面给了我们一个相当明确的暗示，他在第84回要《水浒》首领宋江宣称自己“不近女色”，并在刻划周守备形象时把这一观念更加郑重其事地包含进去，显示周不为女色所诱，因此我们知道，正在他新婚的妻子春梅沉湎于淫欲终于毁了自己的时刻，他一心与鞑靼人英勇厮杀。

所以，西门庆是他自己加上潘金莲的纵欲过度戕害至死的。作者对这一点在第49回提供过准寓言性的暗示，当时那位胡僧（他是西门庆性欲的拟人化体）曾警告西门庆切勿把他赠予的春药过量服用——对这一功告，西门庆果然把它当作耳边风，给一古脑

儿忘掉了。潘金莲也是个纵欲无度的人，作者把她的种种表现连同西门庆行将咽气时刻她所表演的那个可怕姿式都一一记录在案，他们在性生活上的放纵最后完全失去了控制。[121]

归根结底，这一命题在西门庆梦幻般的一生范围内得到了更加广泛的发展。正当西门庆性欲自50回至79回日趋膨胀期间，他生活中的另一些方面也出现了平行的鼎盛时期。例如第57回，他对另一位胡僧说起，他万事俱足了，而在接下去的10回中，他无论在买卖上，在官场，或玩弄女性方面，都果然万事如意。不幸，从中国传统的人生观看来，如此这般的春风得意常是大难即将临头的最灵验症候。因而，在西门庆财运到顶的日子里就不断听到“乐极生悲”这一传统老调。[122]尽管各方面败象已露，西门庆还是照常骄奢淫佚乐此不疲。他继续经常涉足于藏春坞雪洞和永福寺等处，留恋忘返，不管身边年光流转，他总想紧紧拖住春光使它永远留驻在自己的小天地里。[123]

我们可能于此会想起这部小说的开卷处（两种不同的版本都一样）作者给我们作了关于淫佚过度会有致命后果问题的长篇说教。在《词话》本里，紧接着这席说教的是六朝文人王衍的一句话，“情之所钟，正在我辈”。在它的原文出处，这一句话是用来描述沉浸于过度悲哀的，但用在《金瓶梅》里，它却变成是指一种沉湎于色情的意思了。这至少与短篇小说《刎颈鸳鸯会》引用这句话是出于同一个用意，（《刎颈鸳鸯会》这篇小说大概刊行于《金瓶梅》成文年代之前不久），在该小说里，性行为与暴行纠缠一起也是一个中心问题。不管怎样说，两种版本的《金瓶梅》序文都提到了另一种过度问题的程式，即众所周知的酒、色、财、气四贪。为了突出与欧洲传统的四种基本罪恶并列，译成外语时可以把这个词语称为“四种过度的罪行”。在崇祯本里，这一论述是直接提出来的；《词话》本则在议论“情色”时含蓄地提到，而明确提出这个问题的则是在一组专论此话题的诗词中。

我们将在本文的余下部分看到，“四贪”的观念在将要评论的另外三部奇书中曾作为主要构思内容反复出现过。在《金瓶梅》里，

这一程式帮助说明我们目睹的所有这四个方面的一系列过度行为，大吃大喝（如第20回第52回喧闹的酒宴情景）、贪污行贿（见于西门庆的商业交往和贪赃枉法的勾当）以及暴行怒气（见于各种虐待和谋害事件）——所有这一切莫不与过度的淫佚刻意地联系在一起。色情与钱财之间的关系更是支配着故事的许多情节，尤其是几次以性行为换取服饰事件。关于这一点，韩南、夏志清等学者们都已论述过了。这也是张竹坡喜欢谈论的题目之一。

所有这些对纵欲无度必然招致戕害身体这一后果的反复强调给说教性的因果报应框架注入了新的意义。我虽然一向不赞同用佛学上的过分简单化说法来解释，认为它不足以阐明小说中描述的人们行动与其后果等的复杂关系，但对这里用了表达佛教思想的“还债”、“清账”和“现世报”等观念我倒觉得并不惊奇，这个观念是张竹坡常用来阐释该小说结构以及它的思想内容的。[124]发出这么多的告诫无非是把焦点从一般宇宙正义的总体安排推移到个人应对过度行为负责这一点上。[125]这一意义在反复提到那句格言式句子里得到最有力的表达，那就是“色不迷人人自迷”。这也给了前面已论述的形象迭用结构以莫大的功能，它本身则成为一种隐喻，暗指不吸取教训又不听从劝戒的怙恶不悛者，正如另一句常引用的俗话说的“旧心不改”。

这样的罪孽与果报之说正反映了晚明时期盛极一时的佛教思想，特别是“功过格”以及小说正文中提到的“说因果、宝卷”这类惯常的宗教活动。然而，这样一种不从玄学意义、而是基本上从伦理道德角度对佛学思想框架加以重新解释，产生了这些观点也不妨用儒学概念来进行阐释的可能性。不管怎么说，整个因果报应之说在此终于成为与评论家们屡次引用的“天理”这一观念难以区分的东西了。[126]

（六）

交代过这一点，我现在可以进一步根据读者已经觉察出来的本质上属于儒家的观点来详尽阐述我对《金瓶梅》一书的看法了。

不管满纸都是佛家说教，小说从它基本精神来看可能更符合儒家思想这一点已不是什么标新立异之说。张竹坡在他评论中曾多次明明白白谈到这一问题。最近，芮效卫等一些学者又把这一观点进一步发挥阐述。根据芮氏的看法，小说对人性弱点的描述可以理解为具体反映了荀子的哲学观点。这也有助于解释作者为什么选用兰陵笑笑生这个假名的缘故。我认为这是一个中肯的意见，值得认真对待。特别是考虑到作者本人在好些地方确实提出了人性善恶的问题。[127]

不过，我的看法主要还将根据《四书》的核心理论，认为小说最直白地反映了理学家的哲理。正如我在首章里对明末文化史所作的分析那样，我在最后一章对四大奇书的思想纲领作总结评论时将再次提到它。16世纪是理学在“三教合一”这一折中观点基础上有了重大发展并深入扎根的时期。它提出将着重点从外在的常理转到求诸内在的人心。心即是理，从此以内心为修身养性所在地。这种对儒家思想的基本概念以相对论态度进行的重新解释连同它新近注重个人良知的思潮，为各种极端倾向打开了大门，与泰州学派有联系的那些派别应运而生就是例证。到16世纪晚期《金瓶梅》成文时，钟摆又早已反弹回来反对日趋极端的这类学说了。

既然提到这些广泛的思想变迁也许与解释这部书有联系，我得马上予以澄清：不论我们的作者是谁，他显然不是一位职业哲学家（倘使中国过去有这类专业的思想家的话），也无必要非认定他是属于某个学派的人不可。这里的论点仅仅是：作为那个时代文人的一员，他势必是当时知识界思潮的一位知音。这股思潮的主要点就是对修身养性概念的重下定义。这一问题的复杂性与引起争论之点来自对个人的本性：它能否完整，它在多大程度上独立发展而不受宇宙规律支配等方面的不同意见。一方面，某些王阳明后辈思想家多强调默坐澄心，向内心追寻顿悟，大体不假外求。影响所及，上焉者“洁身自好”，下焉者就耽于自我陶醉，一味追求自我满足。反对这一倾向的正统学派则把《四书》中概括

的，后来又在道学家的哲学著作中加以发挥的修身观念看成是一种近乎带有形而上学意义之物，认为它是人与世界之间具有层次性质的伦常原则。这样的看法在小说成书后的好几代人时间里已成为核心思想，所以我相信，我们能够把这部卷帙浩繁的小说内容理解成是这一种修身理想的反面倒映——事实上，它确是一部意存模仿戏谑的著作。在这一意义上，所谓西门庆小天地有“毛病”就能解释为西门庆正是在这至关紧要的问题上，无论是“知”或“行”都违反了《四书》的核心教导。作者从《水浒传》取来一段富有启发性的插曲提笔铺写他的小说时，还没有充分意识到这一层道理是完全有可能的。但是，当他深入小说的虚构天地，他的反讽对象开始具体化时，浮现在他脑海的就只会是对孔孟之道在一个瓦解时代里的意义进行深入探索的念头。

下面我将试图详述小说里加以嘲弄的种种儒家修身观念的反面文章。为此，我认为最便捷的办法是把我的分析集中于《大学》一书中表达核心思想的章句。当然，这种思想远不限于《大学》这一部经典或这一段话。我们都知道，《大学》开宗明义的首章纲目是以个人内在为轴心，用一整套圆周式逐步向外扩展的整齐程式表达出来的维系个人和天下秩序的行为典范，光芒所至，遍及整个宇宙：

格物而后知至，知至而后意诚，
意诚而后心正，心正而后身修，
身修而后家齐，家齐而后国治，
国治而后天下平。

在下面的论述中，我将试图把西门庆明显地违反“齐其家”的古训情况与他在修身系统的另外层次上的各相应乱常行为一起联系起来。我的分析将从微观世界、即从西门庆的身和心构成的个性说起，依次扩展到他广泛的活动圈子——他的家庭、他外部事务的领域，最后及于天下秩序这一宏观世界。

现在让我们从这个系统的中心"心"这一点上开始罢。虽然，从文字章句看，"心"处在一串锁链着的程式的中间位置上，但它所表示的个人意识却是修养的开头三个层次的关键所在。每一位《金瓶梅》读者都了解，小说的叙述重心偏重于肉体——酒、色、财、气的要求，而非心灵的体验。在不少地方，故事的中心人物西门庆、潘金莲甚至李瓶儿，他们的心灵在一定意义上说似乎是全空的，那就是说，内心仿佛空无他物，除了偶尔兴起的食欲或最多一时感情波动之外，根本没有自我意识可言。但是，由于晚明时期强调心是修养的基点，所以有些小说中反复出现的文字还不免时常流露出对自我这一方面的兴趣。例如，作者在第一回里一个"看官听说"的插文中提醒我们"世上惟有人心最歹"之后，无数措词都认定心是萌生恶念的所在，用了"心邪"、"心毒"、"心软"或"心上欲火"等字眼来表明它。[128]这些天生的倾向被挑选出来都说成是轴心问题，因而性主宰也就被解释为是企图"牢笼汉子心"，或者，如第72回中说的："这妇人……无非只是要拴西门庆之心"（见前面本章第三部分）。[129]

这样的词语也许很容易放过一边，当作普通用语的比喻，认为放在这里不一定有什么特殊意义。出现在许多地方的一些"心学"用词的遗迹也可以看作是带有同样的意味而已。例如，第62回，"放心"这一词儿在李瓶儿心虚发慌眼前出现幻想象时用了几次。后来在同一回里，又提到《般若波罗蜜多心经》这部在《西游记》里经常引用的佛典。[130]最有力的证据说明固有这层潜在意义的是用"心乱"观念来反复描绘西门庆的渐趋自我毁灭。[131]我无法证实作者是否充分利用了这些暗示。不过，我相信，这一切无非意在证明：正是由于西门庆不"正其心"，这一层次上的内在乱常，《大学》这架阶梯的另外各梯级势必随之出现大混乱。

继续沿着这串链条前进，我们现在可以在狭义的个人品德上考虑西门庆在"修身"方面出现的相应紊乱了。小说对西门庆在这一领域的败行提供了大量凭据。其中最主要的是他不但缺乏孔孟名教的学识，而且是个识字不多的粗汉。[132]这一短处在几个场

合暴露出来（例如，第48回，他不会阅读登载有赦免指控他行贿腐化消息的邸报），虽然这并没有妨碍媒婆在第69回向林太太夸赞他精通诸子百家。张竹坡在第1回评语中明白指出这一缺陷是他的“病根”所在。在另外许多评论中，张竹坡，还有崇祯本评注者，都奚落他不失“市井”本色。[133]

暂时跳过“齐家”这一层次，我们看到西门庆的这些个人恶劣品性也在他不称职地担任这一原要参与“治其国”大业的武官职位上直接反映出来。这里，西门庆种种活动情景也同样是一团糟。大半时间里，他根本不去上班办公，把公务完全丢给一班欺上罔下的下属去处理。就是在他难得出场积极参与的几起审案活动里，他的所作所为也被描画成不但昏愦腐败，而且凶狠残暴。他所从事的主要是“损下益上”的工作。这个词语在小说正文中反复出现，张竹坡的评论里也常常用上。[134]作为一名提刑官，他动辄求助于威吓和滥施酷刑。只有在审理通奸乱伦案时才显出特别机灵。[135]这在苗青事件上暴露得尤其触目。为了他在这案件上贪赃枉法，第48回里他差一点受到弹劾，后来全凭重金贿赂和翟谦的调解疏通才保无事。

鉴于这些罪恶昭彰的渎职情况，那取名为官哥的婴孩——这名字无非象征西门庆官位之意——之出生、害病、夭折都与他父亲官场走运过程相并行就不是偶然的巧合了，完全应验了第29回那个“伤官伤尽复生财……”的谶语。同样，我们也看到他升官晋爵与淫乱加剧两事齐头并进，他晋升到最高职位正是他从第70回开始的最后一个性放纵高潮到来时刻。我还想补充一句，他在宫廷谋得不光彩的保护伞大部分是由于他在第37回里把他的姘头王六儿的女儿韩爱姐奉送给蔡京家大总管翟谦为妾的缘故。我们在这里看到产生西门庆那种污损王朝官员名声的臭不可闻劣迹并不能完全归罪于腐朽的国家制度，这从作者把几名正直的官员也写进故事就可以得到启示。举其要者，如第48回里的曾御史、第92回里李衙内（即李拱璧）的父亲李通判（即李昌期或李达天），更不用说故事末尾的周守备了。[136]为了阐述西门庆在处理世

俗事务上错乱到什么程度，我还得提一下他曾化费大量精力的可疑的商业活动。这里，我们也看到他把工作委托给一批无赖之辈，如陈经济、韩道国、贲四之流，与诸如偷贩私盐、盗卖皇木以及其他形形色色的不法勾当也拉上关系。[137]作者再一次设法运用反讽的笔法把西门庆在商业上的进展与他的婴孩后嗣健康情况每况愈下连在一起。特别是从第 48 回到第 60 回，竟使他的儿子惨死在他商业事务日益扩大，金银财宝滚滚而来的时节。

从低级官位过渡到“平天下”这一层次，就把我们领到整部作品意义的一条主轴上来。故事开头阶段叙述的那些在一潭死水般的外地清河县一隅进行的活动似与大宋帝国的命运没有多大关系。但是，作者通过全书描写，苦心孤诣地把读者的视线从闭锁的花园小天地引向墙外大的世界。

作者的方法之一是把无数条线索编织进他的情节里，使它们把外地乡土的小故事直接间接地与皇家事务挂上钩。这些线索当初似乎无关宏旨。譬如，我们偶然获悉瓶儿的过去身分地位，知道她原是蔡京女婿梁中书的侍妾；或如陈经济从京都来投奔西门庆家，同时顺便得知西门庆的女儿嫁在宫廷里一户上层人家为媳那样。

当故事继续向前发展，西门庆与朝政的瓜葛就愈缠愈紧了。第 10 回里，他在武松案件中因为有这些关系幸能脱身；第 18 回里，他竟能在一份被弹劾者名单上勾销掉他的名字。后来这些无形的联系经过几次从清河县到京都来回行程的描写就变得有血有肉，摸得着，看得见了。第一次是第 30 回里仆人来保上京（紧接着是第 36 回中接待蔡京假子和第 48 回派人赴京向蔡京行贿），稍后是西门庆在第 55 回与第 70 回至第 71 回两趟亲自晋京。到本书前半部与后半部之间，就愈来愈清楚了，这位原本无足轻重的小人物却在仕途上飞黄腾达，取得与现实不成比例的进展——达到与他腾空上升的荒淫程度相并行的地步。他的淫乱活动愈演愈烈之际，他与宫廷的瓜葛也越来越深。就这样，与翟谦的初步接触和如约为他选送了一位家乡美女的事为他日后得以谒见蔡京本人铺平了

道路，并且得到蔡京认他作干儿子的殊荣。西门庆的非凡野心竟在第70回把他领送到了天朝皇帝的龙颜面前。在这一幕情景描写中，作者运用故事结构和掌握叙事角度的熟练手法，首先通过急于想晋谒骄横跋扈的太尉朱勔而一再受阻拖延的描写，诱使读者进入急切的期待状态；之后，让我们凭借西门庆眩晕的眼光观看了皇家朝仪的威武壮丽场面；最高潮是他终于觐见了皇帝陛下龙颜。但是我们都记得起来，所有这一切都是伴随着全书某些最荒凉、最凄厉的空虚意象发生的。西门庆从此与历史上臭名昭著的“花石纲”事件也沾上了边。为了这件事，原已摇摇欲坠的帝国因搜寻运载砌造艮岳御花园的奇花怪石而到达山穷水尽的地步。[138]这一细节有着特别重要的意义，因为它不但进一步预告了西门庆的必然垮台，尤其因为它是构思的点睛之笔。

在小说的最后一个部分里，西门庆死后，作者又打开邸宅大门，把我们领出外面，随着陈经济东窜西突的足迹，进入广阔的天地里。当我们陪着他将要走完他的人生历程时，这个早已暗示过的西门庆家与宋帝国势将同归于尽的历史就由一声霹雳，金兵横扫清河县境南下与月娘夹杂在人山人海的难民队伍里逃出县城大门而宣告结束了。

这部言情小说与宏大的历史事件迎头碰撞而结束这一事实不可等闲视之。我们将看到，虚构故事与历史事实交叉在一起是一般中国叙事文学的特征，古典小说尤其是这样。这一点我在阐述另三部奇书时还要涉及。在《金瓶梅》里，虚构故事与历史事件之间的联系是从头到尾千丝万缕数不清的。除了一再谈到“四奸臣”导致最终断送了宋王朝半壁江山之外，我们还可以注意点到了诸如，王安石、侯蒙、张叔夜等历史人物的名字。[139]鉴于作者对探索王朝崩溃原因的明显兴趣，小说开头议论刘邦和项羽的悲剧下场就具有更丰富的意义。

把西门庆个人的命运与帝国天下的盛衰刻意交织在一起的意向在许多章节里是直截了当一语道破了的。在那些章节里常把西门庆在他的小天地里作威作福与整个天下统治者的形象相比拟。

那就是说，西门庆活像是天朝皇帝的替身角色。西门庆扮演这一角色中的表演，一言以蔽之，是不值得称道的。他未能在道德规范方面树立起一个正面的榜样，他易受一批无耻佞臣的影响，放弃应尽的职责，专心追求声色之乐。正如近代评论家们指出的，这一切劣性恰恰是一个传统的末代皇帝的本色。这一形象在小说文本的不少地方是描绘得够清晰了，西门庆果然被形容为是一个十足的“昏君”。[140]

然而，作这样类比的目的到底是什么呢？虽然我们不能真的这么说，西门庆在他自己小天地里表现出来的败德恶行应对整个帝国的分崩离析负责，说它给无数人造成了不可名状的痛苦。但是我坚信，作者利用虚构叙述的媒介要表达的正是自我与天下纲纪相互关联着的儒家看法，是《大学》同一章句里以纲领形式表述的意见，也是理学家不厌其烦地反复宣传的思想。根据这一观点，皇帝的一言一行是整个天下等级体制的拱顶石，皇帝一旦有失体统，整幢帝国大厦就要倾坍下来，就如小说中反复述说的那样，“上梁不正下梁歪”。[141]一旦上面没有了一位最高统治者，如我们在第100回里听说的“中原无主”，帝国就会陷入混乱状态，导致外夷入侵。同时，这同一理论的反面提法是坚持认为小人物至少有能力加剧这场混乱。这是不少“看官听说”片段愤慨地表达出来的一个观念。[142]

西门庆作为一个末代昏君形象的惯例描写给小说增加了可观的份量。至少，张竹坡似乎在好几处暗示过，认为应作如此解释。[143]近代许多评论家都认为，把这部小说作为万历帝荒淫无耻的糜烂生活，特别是这位刚愎任性的君主迷恋郑贵妃的丑闻的写照是最有说服力的了。但是，由于同样的描写也适用于反映嘉靖帝的情况，所以，把它理解为是谴责一般昏君当权者也许更合适些。

回头再看“齐其家”的理想，我们发现一种权威丧尽的相似情景。事实上，整部小说好多处像是可以当作《大学》上这一简短词语的注释来阅读。从第19回或第20回这一家人全家团聚之

日开始，至少在外表上就呈现一种不安定的不祥气氛．之后，故事读来就活像是一部加速破败散伙的家史。这在妻妾之间暴露得最为充分。她们开始时还口头上讲点姐妹情谊，很快就转为互不相容，终至展开殊死斗争。这个微形的天下也存在着皇上与下民的关系，那就是女主人与婢女之间或男主人与奴仆间的关系。西门庆和潘金莲对待他们手下奴婢之残酷是这种相互鄙夷关系中之尤者，他们不时打骂，甚至迫使奴仆自缢。而且，发生这类情况常与通奸乱伦等性活动纠纷牵连在一起。[144]与此同时，奴仆们也用以怨报怨的办法，开头搞一些小偷小摸，最后，侵越主人的性领域禁区。因此，下面这个事件就特别有嘲讽味：是婢女秋菊向月娘告发其余家人早已知道的乱伦行为，于第85回终于送潘金莲一命归天。

我们在奴仆与婢女们自己之间也看到类似的一团糟情况。许多发笑的场面都反照出他们主人们的所作所为。[145]特别精彩的是那些回里的情景：这一家主仆两个阶层人们的不正当活动竟并驾齐驱同时展开。如以第50回为例，在那一回里，玳安走访蝴蝶巷时西门庆正在王六儿身上试验他的神药。[146]或如第75回，侍女之间的争吵引发了月娘与潘金莲之间一场严重的对抗，那次事件成了这个家庭行将破裂的第一次具体败露。

所以出现这种不同层次的人们之间关系失常与紊乱是上层家长——主人缺乏教育，未能很好操持家务的缘故。这一道理屡经毫不含糊地表明。除了表达这个意思的许多格言之外，作者用了不止一个“看官听说”的大段文字来明白陈述这条原理。[147]张竹坡特别热衷于这个题目，他在好几个地方用激烈的语言谈论到它，经常引用《大学》原句责怪西门庆在“齐其家”方面的明显失败，责骂他不思“修身”，在“齐家”上不取法于“平天下”的好榜样。[148]

所有这些议论中的关键词语又一次是个“乱”字。这个词在通篇作品中如此频繁出现决不是无缘无故的。有时候，这一“乱”字仅指日常例行事务上出现了一些不平常情况，有时所表示

的只不过是节日的兴奋热闹的意思。但更常见的是与阴暗消极的联想有关，如因病因丧引起的惊慌失措，如家内争吵引起凶殴事件，尤其指淫佚放纵的过度情景。[149]这里反复运用的"闹"这个词也意味着有同样范围的含义，从单纯的"热闹"到有不祥含义的向权威挑衅闹事。[150]我想，可能会有人这么说，我们在谈论的不过是语言文字中的通用词汇。但是，由于这些词语的夸张用法，我相信它们在这里有着更重大的含义。倘使我引录的《大学》首章作这样解释还有一点道理的话，那末我们将在紧接着的警语"其本乱而末治者否矣"中，就可以窥见另一种发人深省的引喻。

这样，我们就能看出，就这个家庭范围内探讨的一些"乱"的征候对整个天下秩序有着多么深远的含义。作者选择一位小暴君私舍里发生的琐碎小事作为故事叙述的中心因此就被赋予了大得多的意义，这是因为家庭这个小天地是整体制度的核心，它既是个人活动的圈子，又是人们得以管窥全天下的一个缩影。

交代了这一点，人们不免又会想到与解释小说的思想框架有关的另一条孔孟古训，这就是所谓"五伦"的观念，即君臣、父子、夫妇、兄弟、朋友之间的一套伦常关系。[151]这里，我们又一次看到西门庆一伙人的所作所为在那伦常准则的每一层面上都明显而几乎系统地把这些理想关系颠而倒之的情况。

关于君臣关系，我早已论述过，小说给我们描绘了一幅上至天朝下到西门庆小王国道德沦丧腐败透顶的现实图画，正如我们从另一方向看到忠臣理想被亵渎的那样，下有西门庆那样凶残贪婪、为虎作伥的地方官员，上有朝廷"四奸臣"擅权乱国。从后一方向说（即臣对君），模范的关系无非是体现"忠"的精神。由于这一理想不论在国家宏观一级，还是外省地方一隅，都一向遭到削弱，见机行事、阳奉阴违之风盛行，结果所及，上下均受其害，到处是生灵涂炭民不聊生。我们还看到本书依然提供了某些大义凛然勤于王事的正面例子。这个"义"字，对在位的官员们来说，其含意已近于"忠"字。这些忠臣义士包括李通判，他治家谨严，让孟玉楼在故事结尾有一个得体的下场；还有周守备，纵

然他的事业无可挽救，他的忠义气概并不因为他择妻不慎娶了春梅而有所贬损。这就给周义这一名字（周是老仆人周忠的儿子，在春梅最后自我毁灭一幕中扮演了一名角色）赋予了一种特殊的反讽色彩。[152]

进而谈到兄弟关系，从小说开头就出现模仿兄弟结义的一幕滑稽闹剧（《词话》本把这一情节放在小说主体部分开始处，而崇祯本则把它移至正文第1回）到一连串不三不四的兄弟（例如韩道国与韩二捣鬼）直至彻头彻尾的假兄弟（例如陈经济在第92回和第94回两次冒充兄弟），我们都看到了这一关系的破败情景。在谈论这一点时，张竹坡曾指出这伙结义兄弟的头目西门庆（就这点而言，还有陈经济）自身没有同胞兄弟这一事实的意义。[153]这也说明书中引人注目地指出了缺少"朋友有信"的情况。结义兄弟的小伙伴们利用西门庆可疑的慷慨大方，无限制地剥削他们这个小集团头儿一事是最富有嘲讽意味的。西门庆赏赐这批奉承拍马好吃白食的朋友们一些实非出自心愿的小恩小惠为他博得了常例的"仗义疏财"好名声一节又是作者有意讽刺挖苦的巧妙一笔。后来，他这种假心假意的慷慨善行得到了应得的报偿，他的这班朋友到他一咽气就迫不及待地向他的遗孀敲诈勒索无所不用其极。[154]从广泛的意义说，倘使我们把"朋友有信"的定义放大到包括各种人与人之间的互相信赖关系，那末，我们这里谈到的就涉及一整套是非颠倒的问题了。这一点，通篇小说常用有反讽意味的"人情"两字传达出来。[155]

这就把我们带回到夫妻缘分上来了——从生物学的意义说，那是人际关系的轴心。因而这部典型的"言情小说"几乎每页都在集中描写颠倒了的正常夫妻关系自不待言了。前面已经提到，西门庆家由似嫌庞大的六房妻妾组成一事本身并不违反伦常古训；其实，它原本还有意于体现惯常的"齐家"理想的意味。但作者立刻就用一长串勾心斗角、贪得无厌、通奸，奸耍有夫之妇，利用性行为谋求控制对方，最后，双方同归于尽等等富有反讽意味的情景来戳破这个神话。从这个角度说，造成这一大堆混乱的原

因也许可以理解为是正常夫妇唱随关系的颠倒错位。这里，凡接触过一点英国文学的人都会联想到乔叟的巴斯妇形象，她那颠鸾倒凤姿式与西门庆故事首尾两端都有妇人跨骑在上、男的暴死于下的情景恰好不谋而合。[156]

因此，我们应该注意，这些颠倒混乱的关系来自夫妻恩爱亲密过分也许胜过来自太过冷淡。这样，对小说就可以采取这样一种读法：西门庆家庭解体的主要因素是西门庆过分偏爱李瓶儿了，这见于他对她在世时宠爱备至，死后又破格厚葬。[157]不管怎么说，这反正是那种索隐式的解释把小说看做是影射万历帝迷恋宠幸郑贵妃，因而企图取消正统的继承制度一事所凭依的关键一点。小说中描述的另一对歪曲了的夫妻关系更使人读后瞠目结舌，那就是韩道国和王六儿为了贪财，居然互相默契配合，引诱西门庆上钩。本书末尾还留下了一桩同样令人费解的怪事，竟让王六儿嫁给她的小叔子，而且偏偏让这样一个厚颜无耻的家伙比西门庆生前在世的其他妇女都长寿。

另一个不解之谜是有关西门庆正室月娘这一角色。一种看法（那是张竹坡的观点），认为小说中的月娘完全是个反面人物的形象。她从一开始就默许西门庆在家门外的种种勾当，对家内争吵不睦采取回避或息事宁人的态度，尤其从她天真无知轻信尼僧借宣经说教为名的一派胡言乱语等情况来看，她真可以说是一个背离儒家妇道，不知“齐家”为何物的妇人。特别是她不愿意规劝制止她那任性的丈夫胡作非为一事更使人不得不对她持这种看法。[158]

这种举止失当的最刺眼事例莫过于月娘竟轻率地把陈经济引进妻妾圈内。崇祯本评注者将这件事比作“引狼入室”。作者暗示，她对陈经济当时不宜在场这一点并非毫无觉察，当她一听说西门庆已经回家就慌忙叫他走了。[159]同样，她收纳西门庆的婊子姘头桂姐为自己的干女儿也是一桩蠢事，说得好一些是她天真无知，说得不好，就是她专为自己打算。张竹坡对月娘的行为特别憎恶，其激烈程度甚至超过他对金莲的愤慨。他几次三番为她不齐其家鞭

答她。[160]崇祯本评注者在许多批语中也表示了相似的观点。但有趣的是，他在某些评语中却一反常态为月娘辩护，说她基本上是居心不坏的。[161]我要补充一句，连张竹坡也承认，陈经济进入花园之事不能全部怪月娘。[162]我们还应该注意，在某些情节里，月娘确实行使了她的正当权威。例如第72回，在西门庆外出期间，她把家门关得严严实实的，一蚁不入；在第75回，她甚至抖擞精神敢与潘金莲展开面对面斗争。[163]后来，在一段时间的故态复萌，软弱怕事，听任金莲与陈经济乱伦胡搞之后，她挺身而出，接连于第85回和第92回里把他俩先后逐出家门。

还有一件同样是非不明的事是对西门庆第三房妻妾孟玉楼的处理。孟玉楼除了与潘金莲等人有某些形象上的相似联系之外，作为潘金莲的一位密友，使她原可获得同情的身影沾染了一点有罪的色彩。另一方面，她在第7回以一位头脑出奇地冷静敢于自己作主的妇女形象首次露面；她明媒正娶，和西门庆成婚，与小说的同一部分里西门庆与潘金莲和李瓶儿从勾搭通奸开始的情况形成了鲜明的对照。还有，她到故事终了有一个朴实健康的下场。这强烈暗示她是有意被塑造成为某种正面人物的榜样。张竹坡经常以责骂月娘的同样激情赞扬玉楼，他甚至认为玉楼是作者的"自喻"人物。遗憾的是他没有提供足够的证据来支持他的这一设想。也许我们至多能够说，月娘和玉楼的形象刻划填补了全套的人像脸谱，为作者探索他那两位主要女主人公正反两方面的品性面貌提供了可能性。[164]

正常的夫妇尊卑问题与小说探索的第五方面人伦关系密切相关，那就是"父子"一环。这里的关键词语是一个"孝"字。英文"filial piety"译作"子女的虔敬行为"尚不足以充分表达这个统领其他一切伦常的中心主轴的全部意义，常可以把它理解为是处于宇宙中心一种继往开来的几乎有形而上学性质的行为模式。[165]奇怪的是，西门庆被描绘成是个明显违反其余每一种伦常的人物，而独有对他的"孝"这个问题书中一字未提，因为他在小说里似以一位孤儿的身份登场。另一方面，其他人物就不乏忤

逆父母，违反孝道理想的事情。例如，潘金连有好几幕虐待她母亲的惊人描写，而且它们常常发生在不正当性活动过程中。同样，陈经济无耻地丢下护送父亲灵柩回乡之事；后来又为了急于实现娶冯金宝为妻的美梦，于第92回欺骗他的母亲，把她母亲活活气死。此后不久，他再一次玷污其父名声，辜负了一位世交王杏庵善意救助的恩情。[166]但这些都是狭义的明显不孝行为例子而已。在对整个故事进程的处理中，另外两个与孝和不孝概念有关联的命题，即绝后与乱伦，却具有更加重要的意义。

鉴于“齐家”对天上和人间的和谐有着这么强烈的示范意义，西门庆在故事进程中不断生男育女，到头来却落得个断子绝孙下场，正好违犯“不孝有三，无后为大”格言的事，无疑是颇有深意的。虽然他确乎养过三个孩子，但所有这些自然生育的后代都是血统可疑，下场可悲。他的女儿大姐在故事开始前就出生了，生就一副可怜相，她那郁郁寡欢的形象不但容易使人联想起迎儿（武大的女儿，后来遭到潘金莲的残酷虐待），也使她与一味忍气吞声的李瓶儿在形象上连结了起来。[167]

官哥，我们已经看到，带着可疑的父方血统来到世上，在死亡的不断威吓下度过短促而痛苦的一生；正当西门庆官运亨通红得发紫的时候他就伴随着各种反复出现的烟火、灯芯等意象悄然离开人世。同样，月娘生的那位带着一个富有寓意的名字叫“孝哥”的孩子，如同许多传统的中国小说里人物一样，恰巧出生于他父亲弃世的时刻，这使他有了一点是他生父化身的味道（暂且不管后来另有西门庆转世情节澄清了此事）。此后不久，在小说结尾的最后一幕里，他引人注目地挣脱了家庭的羁绊。作者用一个代表“孝”的化身列入独身的出家人队伍的方法来体现孝思的奇观只能看作是对传宗接代这一家族理想的最后一次有意冒犯。有嘲弄味的最后一招则是让狡猾的仆人玳安顶替缺额，成为西门小员外。同时，形象反照原理明显地把孝哥与他短命的兄弟官哥挂连在一起。我们当能记得起来，那位哥哥在前面某些情节中也曾被描述成为是个“小和尚”。[168]

所有西门庆后嗣的羸弱不堪、事实上等于乌有的感觉有助于解释为什么他的妻妾要化那么大的劲千方百计使自己怀孕——怀孕育后是巩固她们自身地位名分甚至争取生存的关键。我们在潘金莲与李瓶儿那场终于使官哥丧命的性命攸关竞争中看到了这种情况。就这点而论，月娘苦求得子显然是连贯小说主体部分的反复模式。这一连串情节，从第21回月娘在一个雪夜的月下焚香求子开始，其间经过第33回参观乔家楼房时不幸流产，直到第50回求得受孕符药。第53回里，月娘夸口说："他有胡僧的法术，我有姑子的仙丹"。这就一清二楚地暗示她的药物与西门庆春药同具神效。最后，这一连串事件到第79回就出现必然结局：月娘恰巧在西门庆断气时生下一个新的后代。

特别有趣的是，在这一根链条中有许多意想不到的相同环节把潘金莲和月娘连结在一起。我们当能记得，月娘雪夜祈求子息一幕与第38回潘金莲弹琵琶冤叹，前后何其相似。第52回里，偏偏是潘金莲，月娘为了安排受孕日期请她帮忙查日历（这儿，金莲的阅读能力发挥了作用）。后来，在第73回里，潘金莲也弄到了一服相似的丸药之后，谁在这命中注定的日子有缘与西门庆同床共衾的问题就成了两人之间激烈对抗的中心。这一事在第74回里又被提出，用来为她们在第75回的大吵大闹埋下了伏线。[169]

具有最尖刻嘲讽味的一笔是金莲经过了一段长时期劳而无功的努力之后，一旦获得与陈经济任情纵欲的机会，几乎顷刻就怀了孕。而且，六个月之后，在第85回里，当她那私生的胎儿丢进毛厕时照例果然是个男胎。[170]与此同样，春梅在周守备府也显得是容易受孕的。更有反讽意味的是作者竟让应伯爵在第67回出场来打断西门庆与潘金莲在花园里的一阵性交，并带来一个不受欢迎的消息，说他的妻子又给他添养了一个不需要的孩子。[171]

"断后"这个题目也帮助说明为什么假父假子成为贯穿全书反复出现的主题。我们看到，这里体现"孝"的真正自然缘分被一些假的人为的结合所替代了：妻子与妓女、地方恶霸与王朝奸臣、浮浪子弟与母亲的情郎都混作一体。[172]

所有这一切含义集中在“乱伦”这一关键问题上，这是对人伦中的尊卑等级关系为害最烈的颠倒。鉴于对《大学》准则在各个层次上发生“乱”这一概念的一再强调，我们就不难看出，“乱伦”这一词语集中反映了小说中各方面出现的紊乱。[173]

摆在我们眼前最刺目的这类事例莫过于潘金莲和西门庆的女婿陈经济之间发展着关系了。它从邂逅调情逐步加深，经过遭到闹剧式阻碍，终至非法成双互相毁灭。[174]这一连串事件发展过程中有这样一些突出的难忘情景，如第18回陈经济最早被引入花园（出于月娘的斡旋）、第28回，他调换来一只金莲在葡萄架下胡闹中丢失的鞋子作为取得爱情的标记以及他们好几次差些入港成其好事的经历——第53回被狗吠声打断、第55回被西门庆从京都回来惊散、第57回因为客人到来中断。这种不正当男女偷情的种种含义集中反映在第33回，那儿，他俩的日益亲昵与作者介绍王六儿这个淫妇的形象几乎是齐头并进，接着就发生一场男胎流产事件和王六儿与她的小叔子韩二之间闹得满城风雨的另一场乱伦案件。[175]

从严格的法律角度看，陈经济当然不是西门庆的儿子；但西门庆在弥留之际托付后事中确实称陈为他的“亲儿一般”。第82回和83回，潘金莲被称为他的岳母。所以无论在什么人的眼里，他们的通奸都具有乱伦的性质。[176]使我们对这位爬登父亲床榻的女婿感到莫大嫌恶的是在第53回，当时西门庆出乎意外地从外面回来，接替完成陈经济当时正在进行的勾当；或第82回，潘金莲把陈经济岳父生前备用的淫器包儿作为遗产转交给了他。使嘲讽意味进一步加重的是，每遇当地衙门有几桩乱伦案件送审，西门庆总是愤怒异常，莫不给当事人以无情的惩罚。

等到潘金莲和陈经济之间的关系结下果时，那先前播下的种子早已深深地扎了根。我们当能记起，是月娘这位关键人物第一次把这对“情侣”拉在一起，现在也是由月娘亲手把他们从拥抱中活活拆开，而且这为金莲死于武松复仇的刀下铺平了道路；于此，我们蓦然想起：是金莲勾引她的小叔子武松失败开了本书故

事的头。

小说中除了这些赤裸裸的乱伦事件之外，作者还精心设计，使西门庆纠缠在一张更微妙的准乱伦关系网里。他使金莲勾引武松未遂的最初那一阵子邪念在西门庆身上重复出现，让西门庆夺取了他的结义兄弟花子虚的妻子瓶儿，把单纯的私通转化成了地道的乱伦。在这一点上，瓶儿早先是蔡京女婿梁中书侍妾，后来西门庆拜蔡京为干爹，这种关系又增加了一层有某种牵连和纠缠不清的色彩。所有这一切都为潘金莲和陈经济事件发芽生根准备好了土壤。

从此以后建立起来的还有不少关系，虽然不那么显眼，却至少也是象征性地暗示犯忌的。例如，李桂姐为了巴结讨好充当了月娘的干女儿，当我们追溯她与西门庆在妓院里那一段历史时，就有一种二级乱伦的味道；还有，西门庆收王三官为假子，使不久之前王三官的母亲林太太成为他的情妇一事就由一种单纯的通奸关系变得复杂微妙了；一旦王三官与桂姐也交搭上了时，这一性关系圈就合拢了。(177)作品的结尾部分，作者继续不断强调这类范例的意义。例如，陈经济于第 93 回冒充是孟玉楼的兄弟未成，接着又于第 97 回施展诡计，成功地假装是春梅的兄第，这样就立刻演成了一场假性乱伦案件。就在陈经济因而惨死之后，春梅还是给这一命题添上最后一笔，她同她丈夫心腹老仆的儿子睡觉，理所当然地死在床上。就这样，构成书名的三位主要女主人公中每一个人，加上这两位相继成为中心人物的男主角最后都陷入真正的或象征性的乱伦泥坑里，使他们难逃因果报应的法网，都为他们的罪孽丧了命。

作者驱使这些罪犯最后走上受罚之路的铁面无私态度使我们重又想起构搭这个故事框架的因果报应结构来。前面已经谈过，作者铺衍故事，引出这些后果：一来把他们看作咎由自取，应由个人自己负责（“色不迷人，人自迷”）；二来，从广义的角度看，它们是各层人际关系的交互作用的结果。其实，对问题的这两种看法与其说是反映了佛家的因果报应思想倒不如说都颇有儒家概念

“报”的味道。归根结底，作者的成功之处在于一反那种毫无说服力的呆板框框，把一个天理人道的问题在肉体现世的生活动态里作出生动可信的阐释。作者用现世报应的观念引出个人结局比听由冥冥之中可畏的神力法眼去作最后审判更感兴趣，这从第100回里他编造主要人物转世幻象所显示出来的弱点中可以看出。在那个幻象里，这些人物各自奔向一个目的地投胎转世。这只能解释为是他有意留给未来补写续集精心设计一个纲要而已。(178)

另外，文本中各处引用的“色”和“空”这两个互相关联的词语不容易从原来的佛家思想中分离开来。粗粗研读一下小说，可能认为这些字样的各种复合词多处出现意在描述一旦幻影破灭之后个人从耽于情色状态转向一种带着赎罪心情的觉醒。但是，这类字眼太过频繁的出现迫使我们抛开这样一种简单的答案，去对这两个实存的层面作出更精细的解释。

为要领会这一意义模式的深度，我们必须在这结束之处来重温一下“色”与“空”之间的逻辑关系。张竹坡在不止一次的评论中敏锐地指出，从这部作品的整体看，它以一种空虚的调子开头，也是以同一种调儿结束的（虽然他也承认，这没有贯彻到它的最后结论中去）。(179)但是，在故事首尾之间叙述的汪洋大海中，倘使有什么意义可说的话，无非是觉得“盈满”而已，而竟是这一种盈满之感给读者留下最持久的印象。当我们比较仔细地进行探索时，就会发现“空”的含蓄意思遍布全书，出现在分析文本的每一层面上。

我以前曾说过。我们可以把这部小说的整体结构作这样看：它的前“半部”是叙事境界逐步填补的过程，接着就让它陆续散离罄尽。这样，把潘金莲、孟玉楼和李瓶儿引入花园府邸的这一会聚过程（连同西门庆花束里的另一些随后添加进去的花朵）在西门庆死后就倒转过来了。到第91回时，这个家园已经空空如也，荒凉不堪了。这种物质方面逐步盈亏聚散变化的弹道轨迹也映照出西门庆家命运的盛衰。就在时运转向初遇顶头风前夕，西门庆踌躇满志地夸口说他万事俱足了的语声刚落，上述乐极生悲的天

理就笼上心头。这与全书各回首尾诗词中常谈论的更大范围的盈缺转换是联系一气的。[180]

在主题发展这一层次上，如同在各种变态的无成果的性活动（窥春、同性恋等等）中表明的那样，我们也看到反复强调过度淫佚犹如梦幻一场，到头皆空。推而论之，也常突出断子绝孙的问题。[181]这又转而导致西门庆在世的最后10回里他不论在经济上或性活动方面的精力都表现出象征性的泉源干涸衰竭现象。

对“空”这个概念的表述体现最充分的也许是在有形的具体的意象这一方面。这包括编织在故事情节里的具体意象以及正文中引录的诗词和戏曲中引喻性的形象。我曾注意过几种象征瞬即消逝之物的频频出现，例如烟火、冷烛；尤其是皑皑白雪，不论是指它有涂抹外形的效果，还是指它行将消融于雪水污泥中的倾向。[182]在很多情景中，所有这些意象揉合成为冷与热、明与暗、实与虚等直接与这一“空”字联系在一起的混合体。这一类意象混合的最突出事例或见于第61回，那里，一班戏子在一个重阳节的庆宴上念符咒似地哼着“空……空……空……”叠句，正像瓶儿渗漏着血液，渐渐虚脱断气。[183]

所有这一切有关空虚的暗示到故事戏剧性结束时就显示出它们最深刻的意义。整座小说结构大厦随着金兵入侵，天下大乱而倾坍消失了。作者在一个难忘的情景中一语道破了这一切，当时月娘抛离早已空空荡荡的庭院，随着逃难者的人流滚出她那闭锁的府宅围墙。当她穿过城门的那个时刻，整个外在世界似乎都消退了，让她面对茫茫“空野”，去挺身迎接最后的幻象。[184]

这样的说法确实是颇诱人的：通过月娘和孝哥的赎罪情景，把“空”的最后一幕理解成是了却尘世的意思。反之或有人意欲看到孟玉楼那样简朴清静地幸存下来——也许甚至让不像人样的王六儿和韩二之流活下来耕田挣命都不过是表述另一类的赎身方法。但我相信，我们把小说中演述的“色”“空”两义理解成原是同一枚硬币的正反两面，也许更接近作者的原意。这种把色和空视为一物的看法至少对16世纪读者来说会觉得更有道理，而且，这也

正是张竹坡在评论中多次谈到的。[185]

这些关于色空的抽象辩证关系听来似乎有点诡辩的味道，然而它们在这里对古典小说艺术却有着特殊的意义。它在某种意义上说在于把虚构的这一“空”的幻象转换成感人的，因而像是一个“真”的人生历程。《金瓶梅》作者是这方面的大师。我们不能不承认，本书的哲学抱负也许是有限的，但掌握色与空的“辩证法”却对我们现在转过去阐明另一部万历年间的奇书《西游记》将大有裨益。

注　释

(1) 张岱《陶庵梦忆》有“用北调说金瓶梅一剧使人绝倒”句。

(2) 武大被谋害在第5回，令人陶醉的灯市活动在第15回，春日的尽情欢乐结合迫害的步步升级发生在第25回，第55回是西门庆春风得意上东京，第65回是过分铺张的李瓶儿葬礼，第75回是淫欲无度与妻妾间公开斗争，第85回则是潘金莲养婿堕胎以及她和陈经济间伤风败俗的丑事败露。芮效卫说，每10回中的第7回都由相同的环节构成。

(3) 作品的主体部分大半（从38回至78回）写的是一年之内的事。从第20回至80回为一单元的结构划分由于第30回与第70回两次京都之行而更形突出。张孙康宜曾指出，在最后20回部分内引用流行小曲也引人注目地与先前大不相同。

(4) 参看张竹坡的《读法》第1、6、82、83各条（在最后一条中，他似乎是把1—80和80—100回说成是“两半截”书）以及第1回的夹注和总评，第46、49、51各回的总评和第67回的评注。

(5) 张竹坡《读法》第26条。

(6) 庆祝生日的描述散见于第12、14、15、16、17、19、21、26、27、33、39、42、49、50、52、55、58、59、69、72、78、79、95、96、97、99各回，其中39、52、58、78和99各回更是着意铺写。张竹坡在《读法》第37条对寿旦庆祝的写作意图作了总论。在第12、21、30、79各回评语及第72、73、75、98各回总评则对各次生日庆祝的意义分别作了论述。也可参阅崇祯本第96回评论。

(7) 小说中提到每年按时令行事的有：元宵节，见于第15、24、41—46、78

等各回；清明节，见于第 25、48、89 各回；芒种节，见于第 52 回；端午节，见于第 6 回；中秋节，见于第 19、33、59、83、95 各回；重阳节，见于第 62 回；至于新年佳节里延伸多天的庆祝活动，见于第 14、23、39、78 和 96 各回里的就不用提了。张竹坡对许多日期的重要意义都作了评述。例如，第 39 回和第 78 回（总评）评论新年；第 40 回和第 95 回（总评）评论中秋节；第 13 回评论重阳节；还有，第 17 回和 46 回（总评）评论阴历 6 月的意义；第 75 回（总评）评论阴历 7 月的意义。

(8) 除了小说情节的整个进程从春天开始到秋天结束之外，我们也许还应注意它把炎夏的背景安排在第 49 回这个正中央地方以及第 70—79 回西门庆一生最后 10 回的阶段与第 39—78 回长长的一年走向末了的全过程之间的相互关系，而他的死期恰恰是新年佳节完了之后。也可参看第 30 回三伏盛夏第一次京都之行与第 70—71 回荒漠严寒季节第二次访问京都的热冷对比。

(9) 把冷的意象与"冷"的概念联系在一起的例子可参看第 38 回、第 67 回、第 69 回、第 71 回、第 77 回和第 93 回。许多歌曲与诗词也联系气候变化与故事情节的情调步子变化，如第 11 回、第 12 回、第 17 回、第 67 回、第 77 回和第 80 回。张竹坡多次注意用这种手法，并经常运用冷与热的比喻来阐述这部作品总的意义。在许多这样的例子中，请看第 30 回（总评）、第 32 回（总评）、第 39 回、第 46、51、56、63、66、67、68、89 和 100 等各回的总评。这条原理在《读法》第 10、25、83、87 和 88 各条作了广泛评论。也可参阅他的序言性文章《竹坡闲话》，尤其是那篇《冷热金针》；那文章写道："金瓶梅以冷热二字开讲，抑孰不知此二字为一部之金钥乎？"崇祯本的评点对这部小说这个方面的意义也表现了类似的兴趣。举例说，在第 1 回、第 2 回、第 12 回、第 16 回、第 65 回、第 68 回、第 78 回、第 89 回和第 95 回都提到这个问题。这种热冷结构的借喻章法使一些单纯的词语增添了意外的含义，如"冷铺"、"冷战"，以及甚至连崩溃中的宋王朝带有火的象征意味的词汇也是这样（指"炎宋"、"炎凉"、"建炎"）。

(10) 元宵节由于它既是新春暖和的象征，又是在天气严寒时节而加剧了它的矛盾两可性质。元宵节那种危险的狂热情景使李瓶儿（她的生日恰巧是在那个节日）在第 15 回进入（西门庆）妻妾圈子、第 24 回潘金莲与陈经济乱伦调情和宋惠莲致命的野心勃发以及第 43 回丢失金子后的惊慌失措都有了更深意义。作者在第 15、24、42 和 79 各回把人们领回到位于狮子街的那套房间里欢度元宵节更突出了这一意义的精髓。参考第 46 回开头的诗词，第 74 回结尾处唱的关于灯市题材的歌曲、婢女元宵

儿的名字（她在第 93 回死去这一件事标志着陈经济穷困潦倒已到了走投无路的地步）。张竹坡多次阐述元宵节的意义（如在第 42 回〔总评〕、第 78 回〔总评〕和第 79 回〔总评〕）。崇祯本评点者也在第 24 回（第 32 页反面）对此作过阐释。另外关于冷中有热的例子包括第 37 回王六儿在寒冬腊月一段（使人联想起潘金莲企图引诱武松上钩事）；第 38 回冷景和冷遇终于迎来了温暖情意；第 63 回和 79 回都是热闹的出殡场面；以及其他一些回里的情节（"热孝"这个有反讽味的词语在好几个地方使用过）。

（11）参看第 31 回、第 33 回、第 43 回、第 48 回和第 53 回。

（12）例如第 67 回、第 71 回、第 72 回、第 78 回、第 79 回。张竹坡多次评论这类意象的意义，例如第 42 回和第 46 回总评和第 43、46、78、44 各回评语。

（13）例如，可参看下列各节：第 22 回、第 52 回、第 53 回、第 56 回、第 73 回。"暖如春"这个词语用来指一个经过人工加温成为暖和如春的地方。参阅张竹坡在第 90 回中带轻蔑口吻的评论。我在这里想起 18 世纪俄国女皇安娜为她的一位宠臣设计的一艘冰制"水晶宫"游艇里男女做爱狂欢的情景。

（14）关于张竹坡依赖崇祯本评注，好几次评论与早出的版本中评语非常相似的情况，可参考第 39 回、第 22 回、第 39 回总评、第 43 回、第 51 回、第 55 回总评、第 57 回、第 70 回、第 89 回、第 93 回、第 96 回、第 97 回。这最后一个例子，崇祯本评注者"此则金瓶梅非淫书"一语似乎使张竹坡受到启发才写下以此命题的文章。

（15）例如，《读法》第 37 条写道："……故特特错乱其年谱。"

（16）张竹坡特别注意食物和衣服的细节，见第 7 回和第 49 回。崇祯本评注者对第 7 回、第 20 回、第 30 回中一些生动的细节描写也很注意。

（17）相似的对称似乎也可在第 25 回与第 75 回找到，用西门庆与惠莲和如意的类似关系、重复提到怀孕不适以及多次暴力威胁等连结起来。孟玉楼在第 91 回返回舞台中心可能与第 7 回她初次受到长篇处理相呼应。同样，玳安在第 50 回的胆大妄为与他后来在第 100 回成为这个家庭的继承人角色可能是一个别出心裁的平衡安排。还清注意这个章回的数字，王六儿首次露面是在第 33 回决非偶然，她的"六"字也许是有意设计的数字，六为阴数，影射她过度的性行为，参看张竹坡第 33 回总评。

（18）其他回目名称明显含有两个并列内容的（指《词话》本）有：第 30 回（蔡京的寿礼和官哥的诞生），第 32 回（李桂姐假惺惺亲昵和应伯爵趋炎附势），第 34 回（先是书童邀宠，后是平安献殷勤），第 39 回（庙里

做道场，尼姑说因果），第 40 回（李瓶儿希宠，潘金莲市爱），第 47 回（王六儿图财，西门庆受贿），第 49 回（政治上黑暗腐败，性生活淫佚糜烂），第 52 回（应伯爵的丑行，潘金莲的败德），第 69 回（性的追术和司法上徇私），第 77 回（性行为的幽雅和粗鄙形式），第 77 回（死和生），第 80 回（偷吻和盗财），第 91 回（夫妇情爱和凶狠殴打）。崇祯本多次修改了回目措词，但在下列回目中几乎用了完全相同的词句，它们是第 7 回，第 9—17 各回，第 19、21、26—29、31、33、35、37、40、42、46、50、54、55、59、60、62、66、67、77、79、81、83、87、90、91、92 和 99 等各回。崇祯本把同样的两件事情写入回目的有第 2—6 回以及 8、18、22、24、30、36、38、41、43、48、49、52、58、71、80、86、89、94、98 和 100 等各回；把回目的一半换成新内容的有 20、23、25、32、34、47、56、57、61、63、64、68—70、73、74、76、78、84、85、88、93 和 96 等各回。只有 10 回完全换成新的回目，它们是第 1，39、44、45、51、53、65、72、75 和 95 等各回。张竹坡评点本的大多数回目只把崇祯本的稍作更动。

(19) 见张竹坡该回总评。芮效卫向我指出，把这个人物取名王景崇是一个极大的讽刺，因为那是五代一位有名的卖国贼名字。用了官衔王招宣，那人就与作者改编《水浒传》潘金莲出身故事中同名人物挂上了钩，而后者显然是从短篇小说《志诚张主管》中一名角色演变过来的。

(20) 关于用战争讽喻性交的写法另见第 16 回，第 78 回，第 80 回。

(21) 我在此运用“形象”一词泛指作品行文结构中任何可辨认的因素。这一术语来源于中世纪文化学者和比较语言学家在研究圣经以及其后的叙事体作品时所经常使用的“figura”这一概念。

(22) 运用这些以及其他有关词语的例子在张的评注中不胜枚举。例如，“伏笔”：散见于第 2 回总评、第 6 回总评、第 8 回、第 22 回、第 27 回、第 31 回总评、第 32 回总评、第 36 回总评、第 46 回总评、第 77 回、第 78 回总评、第 82 回总评、第 93 回、第 98 回；“映后”：见于第 1 回、第 10 回总评和第 18 回、第 20 回总评、第 37 回、第 38 回总评、第 41 回、第 46 回、第 57 回总评、第 59 回、第 60 回总评、第 67 回总评、第 74 回、第 75 回总评、第 77 回、第 78 回总评、第 86 回、第 96 回；“照应”：见于第 7 回、第 13 回、第 43 回、第 48 回总评和第 61 回总评、第 71 回总评、第 75 回、第 87 回总评；“反射”：见于第 13 回总评、第 22 回总评、《读法》第 45 条；“余波”：见于第 29 回总评、第 72 回总评、第 77 回总评。崇祯本评注者运用类似的词语，如第 1 回、第 2 回、第 7 回、第 10 回、第 21 回、第 24 回、第 30 回、第 48 回、第 51 回、第

68 回、第 72 回、第 91 回。

(23) 关于张竹坡运用"遥对"的例子，见于第 17 回、第 24 回总评、第 26 回、第 74 回总评、《读法》第 9 条。关于"加一倍写法"，见第 16 回总评、《读法》第 25 条。

(24) 运用这些词语的例子有，"穿插"：见第 3 回总评、第 7 回总评、第 19 回总评、第 20 回正面、第 21、23、32 各回总评、《读法》第 5 条和第 68 条；"夹写"：见于第 5 回、第 11、40、89 各回总评；"忙中闲笔"：见于第 10 回、第 20 回、第 21 回、第 27 回、第 30 回、第 42、43、46、48、51 各回总评、第 59 回、第 62 回总评、第 78 回、第 86 回、第 100 回总评，崇祯本里，此词语见于第 15 回、第 17 回、第 72 回、第 96 回；"间隔"：见于第 14 回总评。有关的评论术语还有"正文"、"旁文"：见于张竹坡评点本第 14、26、32、48 各回总评；"收拾"或"收煞"：见于第 10、21、26、28、73、76、89、94、95、99、100 各回总评。也见于崇祯本第 7 回、第 57 回。

(25) 张竹坡评点本第 1 回总评、第 10 回、第 14、16、18 各回总评、第 20 回总评、第 27 回、第 30 回、第 38 回总评、第 72 回、《读法》第 8、13、26 各条。

(26) 第 34 回里是一只琥珀色的猫；第 52 回里是一只黑猫。第 39 回有一处提到这孩子是如此神经过敏，甚至连"猫狗都不敢到他根（跟）前"，每遇它们经过总引起他极度惊慌。

(27) 崇祯本第 51 回。也可参看张竹坡在第 52 回、第 58 回、第 59 回总评、第 74 回。《词话》本第 59 回的回目就把"雪里送炭"与"雪狮子"视为同一只猫。

(28) 除小说的开头部分之外，提及"狮子街"的章节还有第 24 回、第 29 回、第 33 回、第 37 回，以及意义尤其重大的第 79 回。每提到这个地点，几乎都会联想起从元宵节灯市的放纵到血腥谋杀等种种坏事。参看张竹坡在第 24 回总评、第 39 回及第 42 回、第 79 回总评中对这件事的多次评论。

(29) 运用"猫"这个隐喻的另外还有这样一些章节值得注意：第 7 回、第 12 回、第 39 回、第 53 回、第 62 回、第 68 回、第 75 回、第 86 回。参看张竹坡在第 58 回的评注。

(30) 运用"狗"这个词另见于第 12 回、第 57 回、第 60 回。月娘在第 86 回又说过这句粗话。

(31) 例如，第 7 回、第 19 回、第 28 回、第 58 回都提及"三寸金莲，"第 25 回荡秋千一幕中"三寸金莲"也有过隐约一闪。张竹坡在第 28 回总评、

第 38 回、第 36 回总评、第 43 回均注意到书中着重提及鞋的意象一事，他在第 73 回总评论述了小脚的性感。

（32）那只鞋子在第 28 回重新找到，丢失钥匙在第 33 回，这些事把潘金莲和陈经济的暧昧关系大大推进了一步；在第 42 回里丢失的簪子作为企图敲诈的凭证再次出现在第 92 回，那件事导致陈经济一贫如洗；第 43 回里偷失的金镯子与官哥的羸弱联系起来就具有一种预示凶兆的性质；第 64 回为要找寻一些无关紧要的短缺物件却引出一桩重大事故。参看张竹坡第 43 和 44 回总评的论述。

（33）张竹坡对这种假姻亲关系有过多次论述。例如在第 12 回，第 30、31、32、44、51、55、69 等各回的总评，第 72 回，第 93 回和第 97 回总评。

（34）例如，潘金莲被描绘成是“五短身材”，王六儿、林太太和孙雪娥等也都有此特征，孟玉楼则据说是，“长条身材”。把女性角色的不同体型并列描绘是中国传统小说的惯用手法。例如，赵飞燕和她的妹妹昭仪故事（参看《宋人小说》[上海：神州国光社，1940]“赵飞燕别传”），或杨贵妃和梅妃故事（参看《宋人小说》“梅妃传”和《隋唐演义》第 99 回）中均有此写法。各个人物的生日、生肖在第 3、7、17、69 各回媒婆说亲以及第 29 和 46 回算命卜卦中都经强调提及。

（35）我们在第 1 回看到，这原是金莲的小名。当她被卖与张大户为妾时，那儿还有一个名叫白玉莲的相似的年轻美女。

（36）第 29 回写到金莲用茉莉花膏抹身，企图使身体白净。李瓶儿皮肤嫩白一节在第 27 回。第 34 回和第 67 回都着重作了描绘。

（37）她的赌咒骂人粗话见于第 2 回、第 8 回、第 30 回、第 41 回、第 43 回、第 58 回和第 75 回。颇有意思的是瓶儿也善于这类恶骂，如在第 19 回所见。不过我们很快看到，她一旦在西门庆家落脚，性格就完全朝相反方向变了。参看《读法》第 51 条张竹坡对金莲说话腔调的评述。

（38）见崇祯本第 17 回、第 19 回和第 51 回；张竹坡《读法》第 51 条。

（39）例如，见于第 41 回和第 58 回。据说在她的生日那天有人给她的父母送来一对瓶儿因而给取了瓶儿这个名字。张竹坡在第 41 回总评中发展了瓶儿这一形象的涵义。第 19 回写到她抱着“宝瓶”进入西门庆家，显然那是一件婚礼用物。她在第 62 回作了一番完全不像她性格的话别絮语之后与世长辞了。这种品性（连同她在第 19 回自杀未遂）使她与西门庆女儿大姐形象地连接起来。她在第 51 回与大姐成了好友。

（40）她在第 46 回和第 62 回被描绘成是个有“仁义”心肠之人。

（41）瓶儿的财宝，除他处外，在第 13 回、第 20 回和第 64 回都着重提到。这再次反映出瓶儿的很高社会地位，甚至比《红楼梦》中薛宝钗的还强。

但另一方面，她早先是一个声名狼藉人物的侍妾这一事实缩短了她和金莲的距离。张竹坡在第 15 回总评中隐约提到了这一点。

(42) 关于金莲的阅读能力在第 3 回、第 39 回和第 78 都曾写到。

(43) 张竹坡在第 58 回和第 67 回对此作了论述。

(44) 最难忘的事件发生在第 6、8、27、29、39、73 和 74 各回。

(45) 她想主宰西门庆的倾向这一点在第 12 回、第 18 回、第 43 回与第 72 回、第 76 回都有反映，最突出的是在那最后的一幕情景中。耐人寻味的是当西门庆奄奄一息弥留之际，金莲拒绝与别的妻妾一起为其丈夫康复对天许愿（第 79 回）。

(46) 瓶儿，在她方面，对西门庆表示完完全全的依从，例如，在第 19 回，她对他说："你是个天，你是医奴的药。"。

(47) 例如在第 41 回、第 48 回和第 58 回。这孩子的父亲血统不明问题在第 31 回作者的评论中也直率地表露出来。

(48) 见第 41 回。也散见于第 30 回、第 34 回、第 35 回。崇祯本评注者在第 48 回着重指出了金莲亲吻的不祥含意。

(49) 在第 75 回第 27 页反面，月娘终于责骂金莲蓄意害死了瓶儿。

(50) 散见于第 31 回、第 33 回、第 41 回、第 43 回和第 51 回、第 58 回和第 64 回。参看第 46 回算命先生的预言："只是吃了比肩不和的亏。"

(51) 张竹坡在第 9 回和第 74 回对"第五"和"第六"称号的意义作了论述。我们早已看到"六"这个数字（典型的阴数）与王六儿连在一起的象征意义。参看第 82 回金莲在与陈经济同床时唱的调寄《六娘子》的流行情歌。

(52) 例如，第 13 回和第 16 回。在第 35 回和第 75 回，金莲穿瓶儿的衣服。第 62 回她与月娘一起给入殓前的瓶儿梳理头发。第 29 回，她们肩并肩坐在一起绣睡鞋。

(53) 瓶儿送西门庆去同金莲歇宿事见于第 33 回、第 38 回和第 44 回。张竹坡在第 44 回指出这最后一次发生的事。

(54) 见崇祯本第 9 回、第 13 回；张竹坡的第 13 回总评和评注、第 15 回、第 77 回总评、《读法》第 23 条以及序言性的文章《金瓶梅寓意说》。参看弄珠客序："金莲以奸死，瓶儿以孽死，春梅以淫死。"

(55) 试比较这两人与玉楼之间的各种连结相似之处（金莲与玉楼亲密无间，她俩相同的音乐才能；瓶儿和玉楼同样富有）。张竹坡在第 75 回总评中说，玉楼和瓶儿"二人乃一体之人"。他在《读法》第 28 条把玉楼与金莲作了比较。

(56) 关于爱月儿和桂姐两者影象的相似联系，参看张竹坡第 11 回总评、第

68 回总评和《读法》第 45 条以及《寓意说》。关于爱月儿和林太太相关联之处，参看张竹坡第 67 回总评和第 78 回。西门庆是在第 68 回里他访会爱月儿时第一次听到林太太妖冶妩媚的。

(57) 张竹坡在《读法》第 11 条和第 98 回把韩爱姐与金莲作了比较评论。参看第 8 回、第 20 回总评和第 69 回总评中他对金莲与桂姐之间影象相连的论述。

(58) 参看张竹坡第 72 回评注。第 75 回着重提到如意的白皙肌肤。

(59) 第 83 回。参看张竹坡第 98 回对这个关系的论述。在第 11 回总评，他暗示春梅与宋惠莲之间有类似相通之处。

(60) 虽然蔡京在小说中直到第 57 回才露面登台，但他的姓名与丑事实际上书中到处提及。例如第 1 回、第 18 回、第 22 回、第 27 回、第 30 回、第 36 回、第 48 回、第 49 回、第 55 回、第 64 回、第 70 回、第 71 回。参看张竹坡在第 72 回对蔡京与西门庆之间那种假亲关系的评述。第 30 回一个姓蔡的接生婆给西门庆的儿子官哥接生时刻正是蔡太师做着类似的斡旋工作，为西门庆加官晋级开绿灯这两件事恐非偶然的巧合。

(61) 第 55 回中提到的西门庆好友苗员外是否就是第 47 回中被苗青出卖的苗员外这一点无法确定（或者在多大程度上是由于第 53 至第 57 回原文问题造成这一紊乱也无法确知）。张竹坡认为这个苗员外在一定意义上是西门庆的翻版（见第 55 回总评）。也可参看他在第 72 回的评注。

(62) 参看张竹坡在第 30 回和第 81 回总评。在第 76 回总评中，他把“乔”这个姓氏解释为“树”，这显然是根据“乔木”这一复合词而来，也可能是出于暗示性的联想：一方面表示乔家显赫的权势，一方面表示西门庆盗取皇木之类的不法勾当。乔为瓶儿备办材板一事也许给这一联想更添加了意义。我认为作者选用“乔”字作为家族的姓氏可能是出于语义学上的考虑。用来表示傲慢、炫耀、轻佻等等意思的字眼经常出现在文本中，如“乔做作”（第 53 回）；“乔样”（第 37 回、第 68 回、第 78 回）；“乔模乔样”（第 1 回、第 8 回、第 33 回、第 37 回）；“趫趫的”（第 61 回、第 77 回）；“乔张致”（第 2 回）。在语言学上，“乔”与“骄”、“跻”等等也有关联。

(63) 参看张竹坡《读法》第 17 条。王六儿活到小说末尾，颇像《红楼梦》末尾刘姥姥尚健在一样，也反映这一类的讥讽意味。

(64) 参看张竹坡在《读法》第 45 条对这一点的解释，以及他对一个人物举止行为的描绘往往映照另一人物性格的这种写作手法的多次论述。

(65) 我计数过，小说共有“看官听说”约 40 处。它们散见于第 1（2 处）、2、3、7（2 处）、9、10、11、12、13、14、18（2 处）、19、20、22、24、

25、30、31（2处）、59、62、68、69、70、72、76、78、79、80（2处）、82、83、84（4处）、87、92、96、98各回。这种"看官听说"片段提供具体人物的背景材料的见第10、11、13、24、84等回；预告情节最后结局的见第13、19、30、31、59、62、82、84、87等回；对一些令人费解的部分作解释的见第18、31、83、96等回。

(66) 谈论妇女的见第3、9、14、25、69、72、84等回；谈论媒婆的见第7回；谈论尼姑的见第12、20、24、68、84等回；谈金钱的见第7回；谈趋炎附势假朋友的见第80回；谈妓女的见于第20、80回。

(67) 例如第14、24、78、79、98等回。

(68) 见张竹坡的第1、12、13、45等各回总评，第60、66、96、97等回有关评注。也可参看崇祯本第14回和第23回有关评注。应用"翻案"这一术语（如第96回总评），使我们想起盛行于晚明时期的翻案文章。评论者常常对所叙述的情节提出他们自己的看法，发表讽刺性的评论，例如张竹坡第56回，崇祯本第31回、72回。

(69) 在崇祯本里，西门庆结义兄弟中有几个人的名字有变动，其双关意义也比较隐晦。张竹坡常对人物名字进行诠释揣度，如：第7回总评写到孟玉楼；第19回写到金莲；第24回写韩道国和贲四；第41回总评写瓶儿；第51回写瓶儿；第56回总评写温必古；第59回总评写郑爱月儿；第65回总评写如意；第67回写应伯爵；第68回总评写桂姐；第70回总评写贲四嫂；第76回总评写温必古；第77回总评写贲四嫂；第78回总评写瓶儿和西门庆；第79回总评写周守备；第80回总评写李铭；第82回总评写陈经济；第88回总评写吴道官；第91回写媒婆陶妈；第92回总评写杨大郎；第94回写玉堂和金匮；第99回写陈经济；第100回总评又写到周守备。他把其中许多好意见又重写进《寓意说》。不少地方，作者给人物姓名添加带有挖苦意味的暗示。例如：第46回有几处提到"金莲"灯；第52回用一个名为"折桂令"的曲牌的诗句来进一步强调桂姐在花园里一次与人幽会，第74回西门庆与桂姐闹翻分手之后又使用了一次引起这种联想的方法。殷勤的奶子如意这个名字用"任君随意"字样清清楚楚地夹现在第78回一行韵文里。我也许还该顺便提一下这里有暗指小说的一个素材来源《如意君传》这一色情故事与此有联系的问题。

(70) 张竹坡《寓意说》和第78回总评。

(71) 张竹坡《读法》第1、48、106各条、《寓意说》以及第7回总评。

(72) "银瓶"这个词语在明代含有色情意味，如同"折桂"这一词语也有过这一意思一样（见《牡丹亭》第10、26两出）。参考张竹坡第100回总

评。银瓶的意象出现在第 54 回，金瓶则见于第 10、31、71 各回。

(73) 例如，张竹坡第 7 回和第 82 回总评。在第 32 回，应伯爵开过桂姐的“桂”与瓶儿的“瓶”相联的玩笑。有关花的意象，参看第 17、19、49、51、52、56、60、61、73、77、91、92、97 各回。

(74) 张竹坡在第 5、9、15、54、71、82 各回总评及第 9、17、34、82、96 各回有关评注都谈到花园意象问题。

(75) 花园建造的计划在第 14 回最先提到，动工兴建则在第 16、17、18、19 各回。主要的花园场景描写包括第 25 回荡秋千、第 27 回雪洞风流事、第 36 回官家来访、第 52 回追扑蝴蝶为戏、第 56、57、58 各回连续干出不正当行为、第 61 回庆赏重阳佳节、第 71、77 回的大雪纷飞景色；西门庆参观别人的花园则在第 30、54、71 各回。

(76) 关于这样的意象，见第 1、3、4、26、39、71、85 各回。

(77)张竹坡把整部作品看作在意象方面是经过精密构思和巧妙安排的。参看他的《寓意说》和第 20、70、72、82、93、94、100 各回总评以及第 75 和 99 回有关评注。

(78) 也可参阅第 69 回西门庆初访林太太府邸的一段描写。张竹坡经常注意作品通过某一人物的眼睛呈现某种景象的写法，如第 9、13 和 55 各回有关评注以及第 82 回总评中都提到这一点。

(79) 在我手头查用的崇祯本，每格两行的印刷被黏贴覆盖了，改印成单独的行。也可参阅第 93 回和第 100 回诗词的特殊用法。在第 31 回，有一大段院本原文被直接引用在正文里。

(80) 参看张竹坡《读法》第 107 条及第 100 回中有关评注。

(81) 参看张竹坡《读法》第 6 条。第 31 回中那出不伦不类的剧本演的是唐代人物王勃。

(82) 见张竹坡的《读法》第 49 条、第 27 和 73 回总评和第 6、61 回有关评注。举例说，在官哥的体质虚弱已经充分暴露时唱“寿比南山”曲牌。第 96 回一段“看官听说”直截了当地提出为什么要唱某些歌词的问题。

(83) 例子散见于第 1 回、第 8 回、第 33 回、第 44 回、第 50 回、第 59 回、第 61 回、第 75 回、第 89 回和第 91 回。

(84) 例如第 44 回、第 46 回、第 49 回、第 52 回、第 61 回、第 65 回、第 73 回、第 75 回。许多这种意象集中于第 43 回和第 71 回的诗中。

(85) 例如，张竹坡的第 10 回总评、崇祯本第 2 回的评语。张竹坡在《读法》第 36、37、39、40、42、94、95、96、97、98、99 各条中谆谆嘱咐读者认真细读正文。也请参阅他对“愤懑”一词的用法。这里他分明指到《史记》。

(86) 袁宏道是一位在他有名的《觞政》篇章中似乎谈到了这部小说有可以供人阅读欣赏价值的人。虽然有过一些早期材料称道它是非常重要的作品，但从没有人对它可供阅读消遣给予很多注意。

(87) 张竹坡的《寓意说》有“大半皆属寓言”之句。

(88) 西门庆得子与他在仕途上飞黄腾达之间的联系在第29回“伤官伤尽复生财，财旺生官福转来”这个预言里已一语道破。月娘在参观新购置的乔家房子时引起小产一节更给这一插曲加深了意义。小说故事中另一些相互有联系且有重要意义的事例还有陈经济恰在李瓶儿事件中途到来（他的到来也是在建造安置她的行乐花园的中途）以及西门庆纵欲达到登峰造极阶段恰好与他进宫求荣事凑合在一起。

(89) 先是月娘，后是潘金莲策划在壬子夜让自己怀孕的事写在第52、53、59、62、68、73和75各回。事出有因，月娘初次听说这个怀孕法术是在第50回，正是西门庆要在李瓶儿身上试验他新得的秘方（一次有严重后果的行动）时候。他恰好在王六儿生日那天得到春药这一事实更增加了它的象征意义。

(90) 佛学上的因果报应概念在各回中是这样表述的：第10回“种瓜得瓜，种豆得豆”；第29回，“冤有头、债有主”；第59回也有类似的句子。特别富有冷讽意味的是第80回的表述：“物各有主”。张竹坡在第59、60、81各回总评、《读法》第20、78、92等条以及他的序言性文章《第一奇书非淫书论》都强调了这些观念。他还几次三番对报恩寺这一寺院名加以评论。也可参阅竹坡的第49、57、67、71、88、100各回总评及第14和47等回有关评注。除了第29、39、40、46、58、62、73、74、75、82、83、88、95各回的尼僧说因果和算命占卜等情节之外，这方面的意思在好几处也用有暗示性的梦和显示幻象方式加以强调，尤其是第71回和第100回中所见。第47回插进似无必要的苗青故事可以看作是小说这类写法的一种范例。不少“看官听说”也突出指明那些正在进行中的事情会得到什么样的后果。例如第19回、第30回、第31回、第62回、第82回、第87回。

(91) 参看第12、24、68、84各回有关片段。

(92) 参看崇祯本第49回的一条评语说：“看此僧却像何物？”接着说：“和尚举止与阳物原差不远。”张竹坡在第49回中有评语说：“一部万言人物，此僧独显然写出。……像甚么，……水浒中人云一片鸟东西也。”也可参看小说开头部分的两首诗，它们幽默地把西门庆和潘金莲与他们的生殖器混为一谈（第4回）。张竹坡在第80回总评与夹注中描述西门庆最终变成了阳具般的人物。

(93) 这一系列人物形象到第 57 回另一位梵僧露面时又得到强化。参看张竹坡第 57 回中有关评语。

(94) 张竹坡《读法》第 75 条。张在第 57、72、75、79、91、100 和 101 各条把此作品描述成为是一部佛学启蒙读物。也可参看他在第 1、25、39、79、100 各回总评以及第 57 回中评语。

(95) 张竹坡《读法》第 53 条。同样的观点见于 52、56、82 各条。也见于《第一奇书非淫书论》"所以目为淫书，不知淫者自见其为淫耳。"参考崇祯第 97 回的评论。

(96) 第 82 回又出现蚊子的影象，那是在一次相当汗流浃背的性交之际。与林太太第一次交欢时摹拟战争的描写在第 78 回再次幽会时又使用了一次；第 29 回也有这样的描写。

(97) 张竹坡（第 80 回总评和评注）和崇祯本评注者（第 80 回评语）都提到这一玩笑。第 78 回有一则相同的双关事例，说西门庆是"一员酒金刚色魔王"。

(98) 例如第 19、57、75 和 85 回有关片段。

(99) 见崇祯本第 4 回、第 12 回，尤其是第 79 回评语："虽明知其为送死之具，使我当之亦不得不爱"。参看开头部分，即第 2、3 回有关片段。即使迟至第 12 回，我们仍没有因为她与琴童有染而想谴责她。张竹坡在他的几篇序言性文章中附有一张挖苦性质的名单，罗列被潘金莲（以及西门庆）淫过的人（"潘金莲淫过人目"）。

(100) 其他例子还有：第 34 回，正当西门庆和瓶儿促膝谈心之际春梅一头撞入，第 68 回，应伯爵在西门庆与郑爱月儿闭门密谈时闯入以及第 82 回，潘金莲和陈经济在长期等望的交欢正在进行之际凑巧被春梅瞥见。

(101) 同样的事情发生在第 73 回，金莲接替春梅继续行房；第 78 回，玳安和平安儿继西门庆之后玩弄贲四嫂。

(102) 我将在下面再谈对月娘与孟玉楼的处理手法问题。我发现西门庆与孙雪娥仅有过两次同房的情节（第 58 回与 78 回），而这两次都明显地未带色情味儿，写在那儿仿佛主要是提醒读者即将发生不堪入目的情景。

(103) 这类喧嚷情况见于第 12、20 各回。参看第 57 回发生于永福寺的那次喧闹情景。

(104) 对第 55 回西门庆迷恋苗员外送给他的哥童们一事，崇祯本该回的回目标题比较明确。"南风"之例见于第 34、35、36、49 各回。

(105) 27 和 73 这两个数字使这件事更有意思。也可把第 28、61、82、83 各

回有关片段作为另外的例子参看。

（106）尤其参看第72、73、77、78、79各回。崇祯本评注者对第72回的第一个情节明确发表过评论。

（107）参照崇祯本第73回中一处评语，“修身为学若肯如此，何患不造其极？”

（108）参看张竹坡第51回4页反面中评语。崇祯本第50回的一条眉批指出它是“病根”。

（109）参看第50、54、55、60、61各回有关片段。第53回有这样一个情节：月娘把西门庆推出房去（因为不是壬子日），推说自己正来月经。第75回，我们看到西门庆在孟玉楼病床上与孟做爱。

（110）张竹坡《寓意说》第5页正面和第72、79、99各回有关评语。复合词“涌泉”出现在第78回正文中一行紧要关头文字里。

（111）西门庆在世的最后阶段（如第79回），常抱怨自己“没精神”。第100回描写春梅自我戕害，有这样几句话：“消了精神，体瘦如柴，而贪淫不已……。”

（112）参看崇祯本第71回的评语和张竹坡第71回总评。从这一段情节的含义看，我相信，取名王经是为了使它与“亡精”有双关之意。参考张竹坡在《寓意说》的诠释。

（113）另外例子还有第34回画童听觑西门庆与书童干事和第51回里的那只猫。参考张竹坡《读法》第14条。张讽刺挖苦地在“潘金莲淫过人目”中以含糊其词的“藏春芙蓉镜”为题，列举了“郓哥口”、“和尚耳”（第8回）、“猫儿眼中”、“铁棍舌畔”、“春梅秋波”和“秋菊梦内”数事。

（114）金莲私窥和檐下窃听情节在第20、22、23、27、41、50、64、67各回。

（115）见第78和37回。参考前面已提到的第69回林太太在她卧室的帘子后面私窥西门庆一节。

（116）见张竹坡《寓意说》。

（117）参看张竹坡《读法》第36条、崇祯本第14、23各回中有关评语。相似的观点也见于欣欣子和弄珠客序文以及最近发现的文龙批本评论。

（118）参看第8、9、12、37、73、79、80、100各回例子。第79回一段“看官听说”谈论这一问题甚详。也可参看张竹坡第51、73和97各回总评以及第73回中评注。还可参看崇祯本第67和99回评语。

（119）第79回有“（他）自知淫人妻子，而不知死之将至”之句。相似的意思也见于第29回西门庆看相算命以及第61回（9页反面）画龙点睛的一节：“若是信着你意儿，把天下老婆都要遍了罢。”

（120）“好色”这一词语的这样解释是对《四书》（《论语》：第9篇第18章

及第 15 篇第 13 章；《孟子》：第 1 篇上第 5 章及第 5 篇下第 1 章）的彻底曲解。第 70 回，臭名昭著的太尉朱勔被称颂为“好色”者。也可参看第 71 回对皇帝的描写。第 99 回，周守备在他动身出征终于殉职之前要求妻妾在家清心“寡欲”。崇祯本评注者在第 21 和 37 各回评语中使用了这些词语。

（121）见第 49 回。第 72 回也有“淫情未足”之句。永不满足这一命题从陈经济长期不能吸取教训上重又被提出来，使用了“旧心不改”或“旧情不改”等词语，如在第 87 回和 93 回中所见。

（122）例如，第 57、63、78、92 各回有关片段。这种短暂的欢乐达到极点分明是在第 78 回，那儿，同样的调儿重又响起。

（123）参看王六儿在第 79 回里说的话“只要你松柏儿冬夏长青便好”以及经常把花园描绘成“四时有不谢之花”的所在，如在第 19 和第 56 回中所见。

（124）见张竹坡第 1、7、21、33、43、45、46、56、75、79、80、91、97 各回总评、第 4 回、第 38 回有关评语以及《读法》第 19、23 条、《闲话》第 2 页正反面。张在第 34 和第 100 回有关评语中论述了所有“四贪”的一般概念。

（125）参看张竹坡在第 3、24、69、79、93、100 各回总评与第 33 和 58 回有关评语。

（126）见张竹坡第 1 回总评、崇祯本第 98 和 100 回有关评语。

（127）例如、第 47、57、75、79、100 各回某些片段。

（128）例如，第 35、59、68、75、76 各回。第一回里的“世上惟有人心最歹”这一句话在第 19、84、94 各回里都经反复运用　参考第 62 回阐明这一点的“看官听说”这一片段。在第 74、76、78 各回，我们都知道金莲“没心”。

（129）见第 72 回。也见于第 33、67、78 各回。

（130）见第 62 回。参考第 8、41、80 各回中那个谚语式的词组“心猿意马”。第 57 回里有一段“佛法无多止在心”的议论。第 29 回有一大段“心相”的滑稽谈论。第 93 回有一个颇有嘲讽味的与“洗心改正”相反行事的情节。参考欣欣子序中“洗心”这个词儿的用法。

（131）例如，第 55、60、68 各回。“心摇目蹬”这一词语在好几个情景中出现。参考第 57 回中与《孟子》“不动心”教诲相反的事例。

（132）参考第 43 回中以及其他地方把西门庆比作一顶“破纱帽”的描写。

（133）参看张竹坡第 1 回中有关评语以及崇祯本第 16、51、73 各回评语。第 67 回中，有人提醒他成为胖子了，也许是意在开他“修身”的玩笑。

(134) 例如，第 49 回。参看张竹坡第 12 回总评。第 62 回，李瓶儿临死前在病床上规劝西门庆少在外面偷香窃玉，以免误了公事。

(135) 参看第 34 回通奸案和第 38 回乱伦案的处理。

(136) 为官清廉和正直的另外例子见第 10、14、72 各回。参考第 98 回和 100 回周守备合乎儒家理想的忠勇行为。参看张竹坡第 48 回总评及《读法》第 89 条。

(137) 关于第 51 回提到经营盐务，第 34 回和第 49 回提及盗卖皇木和经营仓钞事，参看吴晗《金瓶梅的著作》第 27 及以后各页。李瓶儿的财富，不管得自花子虚（他是宫中一位有权势太监的侄儿，财源可疑自不待言）的，或似乎是与梁中书关系断后留下来的那份，都是来路不正的。这一点正文作了强烈暗示。参看第 10 回和 64 回有关段落。描述西门庆从事商业活动的章节有第 16、25、31、38、42、48、55、56、58、59、60、66、71、75、77、81 各回。还不包括第 42、45、55、56 各回中放债事。

(138) "花石纲"事件在第 65、68 以及别处均提到。艮岳花园则在第 65 回和 78 回提及。

(139) 第 78 回提到王安石；第 97 回提到张叔夜。第 1、49、64、68、73、99 和 100 各回一般性地谈到宋朝的覆亡。

(140) 西门庆在第 26 回里被称作"昏君"，特别是第 29 回，有"如今这一家子乱世为王……把昏君祸乱的……"之语。

(141) 这一句子见于第 26 和 78 回。第 76 回有一句意思相似的话，叫做"大不正则小不敬"。

(142) 例如第 70 回。

(143) 见张竹坡第 33 回评语及第 70 回总评。也可参阅崇祯本第 71 回评语。

(144) 例如，第 11、12、26、31、43、44、50、53、58、72、75、78、91 各回。

(145) 例如第 30、31、34、43、44、46、47、50、78、91 各回。这一混乱情况在譬如第 22 回的一首诗中明显地加以谴责说，"西门庆贪色失尊卑。"第 75 回，月娘在一次长篇的指责中骂道"不知那个是主子，那个是奴才。"这一类奴仆取代主子角色特别具有嘲讽意味的例子发生在第 48 回，其时那个不正派的奴仆书童被叫进去念那张提到西门庆升官的邸报；还有第 78 回，玳安和平安儿分享了西门庆淫乱后的残羹剩菜。

(146) 这里，家规丧尽的主要征状之一是主仆之间发生不正当性关系，如西门庆与书童、春梅，这一方面还包括宋惠莲。参看第 22 回里阐述这一

问题的“看官听说”片段。

(147) 例如第20回和78回。

(148) 见张竹坡第24、34、69、75、84各回总评和第26、46、83各回评语。

(149) 例如，“乱”这个词表示家人兴奋之意的见于第15、18、20、30、38、46、49、54、68各回；表示混乱情景的见于第11、12、31、34、35、43、58、72、75、80、92、100各回；表示害病、丧事之意的见于第48、59、63、90各回；描写性活动的见于第73和78回；描写宫廷壮观排场的见于第55和71回。

(150) 这一词用于回目的有第26、73、84、92各回；在正文中加以强调的有第78、80、95、99各回。

(151) 这种关系的范例是欣欣子序文内容的核心。这些理想在各种典籍中都谈到，只是用词各异而已。举其著者，如在《中庸》第二十章所述，和《孟子》公孙丑上篇第六章关于“四端”的论述。

(152) 在《孟子》的“君臣有义”这一表述中，忠和义两字用在一起的意义是含蓄的。参考《水浒传》和《三国演义》(后面第四章第五部分和第五章第五部分)中“忠义”结合在一起的用法。西门庆所作所为无“忠”心可言，可是他常戴“忠靖冠”，这也许是一种讽刺，使人模模糊糊地想起关于岳飞的传说，如第46回，第56回，第67回。在这段文字里，第69回忠义堂的情景特别引人注目。参考第72、80、84、85各回对“义”意义的讽刺性歪曲。

(153) 见张竹坡《读法》第107条、第76回和第100回评语和《闲话》。

(151) 见第56回。第69回，西门庆在媒婆口中再次被说成是位“仗义疏财”者。也可参看第80回“看官听说”。对西门庆先前的慷慨，应伯爵曾深有感慨，说“当时也曾吃过他的，也曾用过他的，也曾使过他的，也曾借过他的，也曾嚼过他的，……”。

(155) 参考第49回一首诗中的一行诗句：“公道人情两是非”。

(156) 参考第29回西门庆请人看相得到过警语“妻宫剋过方可”。西门庆儿房妻子在他死后不能按照传统守节与第100回韩爱姐在陈经济死后庄严发誓终身不另嫁人形成了颇有反讽意味的对照。参考第79回潘金莲拒绝为西门庆恢复健康祈祷许愿事。张竹坡在第93回总评中对不正常的婚姻关系作了详尽评论。

(157) 张竹坡在第65回总评和夹注中特别强调了这一点。

(158) 描写月娘的厚道见于第11和13回。月娘的愚钝无知在第32、35、81、83各回都经强调；对她轻信尼僧宣卷说教在第39、40、51、84、88、100各回都给以嘲笑。所有这些品质在第11回专谈这班妻妾的“看官

听说”中给了评述。张竹坡在第14、18、31、32、33、58、75、80、84、87、89、90、97各回评论和第16、19、43、68、82、94、96各回评论以及《读法》第24、26、27各条都攻击月娘。张用来攻击的措词之尖刻程度几乎像是出于发泄个人私愤。

(159) 参看崇祯本第18和第85回评语以及张竹坡第25、44、58各回总评。

(160) 关于张竹坡谴责她“不齐其家”，参看第75和84回总评。

(161) 见崇祯本第12、29、43、48、75、81、88各回评语。

(162) 见张竹坡第24回总评。

(163) 参看第72回和75回评语。

(164) 关于张竹坡对孟玉楼的评论，参看第41、85、100各回总评和第41回和72回评语以及《闲话》第1页正面。也可参看崇祯本第90回评语。

(165) 正式陈述“孝”这一观点当然是在《孝经》上。参考第36回里西门庆“假爸爸”（蔡京）的“假子”（蔡蕴）来访期间唱《玉环记》剧本上的一首歌词。后来，第55回里西门庆对蔡京的孝顺表示。张竹坡对文本的这个方面作过多次评论。参见《读法》第28、29、30、31、32各条。也可参看《非淫书》第1页反面与《苦孝说》。

(166) 潘金莲的母亲在第6、33、58、78各回都自行来访。第58回，玉楼为金莲严重不敬重她母亲事责备她。第78回，金莲的母亲抱怨说她的女儿远不及瓶儿懂礼仪。难怪金莲在第88回丧命后“举眼无亲”，没人替她埋葬。参考第69回西门庆伪善地责备三王官不够孝顺的话。书中严重的不孝行为被各种偷情活动衬托出来，这些偷情活动都发生在当事人为嫡系亲属服丧未满的“穿孝”或“带热孝”期间。参看第14、16、67、68各回。这事情的另一个方面是父母对子女失教，这问题在第31、34、35、79各回都提到。另外令人震惊的不孝事件还见于第47回的苗青案以及第58回磨镜叟的悲诉。张竹坡对上述情节的评论见于第1、58、78各回总评，第6、57、58、78、92各回评语、《读法》第85条和89条。

(167) 瓶儿与大姐在形象上连在一起，突出反映在第51回里表现出来她们之间的友谊，还有企图自缢的情况。瓶儿在第19回自杀未遂，大姐则于第92回自缢身亡。在第4回，西门庆热切地指出，他除有一个已经出嫁的女儿，别无其他“娃儿”，所以不会妨碍他与金莲的关系。

(168) 例如，第39回和54回。张竹坡在第58回特别提到这两个短命的儿子之间形象上的相似。应该注意，西门庆很爱官哥。参考崇祯本第48回评语。在第78回，西门庆挤饮如意的奶水，那奶水原是为哺养官哥的。玳安在故事末尾取代西门庆，这在他的名字上已有暗示（“玳”读如

"代")。

(169) 第75回，金莲在壬子日等待西门门庆来同房，但是他没有去那儿，却不顾孟玉楼病着，那一夜在玉楼房里过。参考金莲在第64回要求奴婢书童和玉箫透露月娘怀孕所采取的秘密方法。由于孝哥出生于翌年元月二十一日，我们必须认为他是第53回壬子日受孕的(那年的四月下旬)。月娘在第75回里叹苦说怀孕不适也许意指她已接近临盆了。不管怎么说，她在74回里争夺西门庆已不是企求受孕的问题了。张竹坡在第17、30、53各回总评、第19回和第48回有关评语都谈了这点。

(170) 见第85回。在同一回里，十月初，我们得悉金莲腰肢儿渐渐粗大。她最后一次来月经是在三月间。陈经济和金莲之间明确第一次体交成功显然是在四月间（第82回。）

(171) 见第67回。张竹坡在第67回总评中对应伯爵的喜事插入一节尖刻的评语。

(172) 参看张竹坡《读法》第86条、《闲话》。

(173) 发生乱伦问题的在第22回，尤其乌烟瘴气的第33回。

(174) 除了已指出的这些事例之外，这事件的一连串发展见于第19、20、24、25、29、52、54、55、72、80、82、83、85各回。参看张竹坡第57回评语。

(175) 在同一回里，瓶儿担心会惊扰她的婴儿，拒绝与西门庆睡觉，把他推到金莲的房里去。不久，金莲母亲来访。参看张竹坡在总评中插叙，说所有这些三字和六字在这一回里都含有深意。

(176) 参看第82回中的话，"假认为女婿亲厚，往来和丈母歪偷。"也可参看第83回。

(177) 张竹坡在第69回总评中谈了很多这种纠缠不清的关系，牵涉到轻微的假性乱伦纠葛的另外例子还包括玳安（最后成为西门庆的后嗣）与贲四嫂（西门庆的情妇）的相好（见第78回）。参考第94回控告月娘与玳安有染的恶意造谣。陈经济与韩爱姐最后一场罗曼史或许也可作如是观，韩是他岳父情妇的女儿。

(178) 第100回的来世再生安排如下：周守备投胎在京都沈家，成为沈镜的次子，名叫沈守善；西门庆成为京城富人沈通的次子，取名沈钺；陈经济投胎在京都王家，成为王家之子；潘金莲投胎成为京都黎家之女；武大投生在徐州附近农村范家为子；李瓶儿投胎到京都袁指挥家为女；花子虚投胎到京都郑千户家为子；宋惠莲转世为京都朱家之女；庞春梅投胎到京都孔家为女；张胜投胎在京都高家成为一个沿街乞讨者的儿子；孙雪娥投生在京都郊外一家姓姚的贫苦农民家为女；西门大

姐投胎在京城郊区，为一个叫潘钟贵的政府职员的女儿；周义转世为京都郊区高家的儿子，名叫留住儿。

西门庆、潘金莲和李瓶儿的死状自然都明确是罪有应得，符合他们在故事开头时的所作所为。第94回安排孙雪娥悲惨下场是有些成问题的（虽然她命运不济与她身世低下相称）。玉楼，则是另一种情况，似乎基本上该有个与李衙内一起的幸福结局，甚至在遭到恶意诽谤受到不信任后，他俩还是在一个更加简朴的环境中举案齐眉，终其天年。参考实际上的续本《续金瓶梅》和删节本《隔帘花影》。

（179）参看张竹坡《读法》第75、76、102、103各条。毛宗岗对《三国演义》也持有同样看法。

（180）参看第91回评注。西门庆在第57回大言不断的夸口发生在那梵僧刚刚宣讲了世道循环无法违抗的道理之后。“乐极生悲”这一观念除他处外，第8、54、56、92各回都提到了它。参考与此相关的议论：欣欣子序的“盛衰消长”、第30、71、78等回的“得失荣枯”、“兴亡”、“否极泰来”等等。参看张竹坡在第95回总评及第96回总评和评注关于这一问题的论述。

（181）张竹坡在第61回总评及第78、79、93各回的评语中强调了这一层意义。第79回（10页正面）里形容西门庆贪淫过度已达致命的耗竭状态用了“空心”字样。

（182）参看第68、69、71、74、78各回中的事例。参看张竹坡在第68和77回总评与第77回评注以及《寓意说》中谈到的某些“空”这一意象的看法。

（183）见第61回。同样的意象见于第2、38、51、57、65、66、73各回。参看张竹坡第61回评语。

（184）参考张竹坡在《读法》第26条的论述。最后一回出现的佛家用语“是非门”是强烈暗示城门形象的一个深含寓意的名词。

（185）见张竹坡第78回评语及第97回和100回总评。也可参看崇祯本第79回评语。“色即是空”这一观念在第1、65、88各回都提到。参看孝哥离开红尘隐退时法名叫“明悟”以及普净和尚在最后时刻问月娘的问题：“你如今可省得了吗？”张竹坡在第100回对这个问题评论道：“……一语唤醒天下人，是作者问天下后世万万人，非普净法师问月娘一人也。试问看过金瓶梅者何以答此一句？”

第三章 《西游记》

——“空”的超越——

（一）

作为16世纪文人小说成熟的代表作《西游记》是我们要分析的第二部作品。乍一看去，从《金瓶梅》到《西游记》的转折，由于它们的题材和风格迥异，似乎无法证实长篇小说这个统一的文体概念。但我想要证明，这两部截然不同的作品无论在形式或内涵上其实都有着宽广而坚实的共同基础。我将在这一共同基础上标明明代文人小说的文学体裁界限。这样，我就能把《三国演义》和《水浒传》视为16世纪小说，尽管把它们断定是成文于这一时期的看法仍然是个疑问。

《西游记》与《金瓶梅》之间的联系从有关它们成文的公认说法中便可得以证实。一般认为《西游记》作者是吴承恩（约1506—约1582）——如下所述，这一点并非毫无争议——它的创作年代大约在16世纪中叶，即从嘉靖晚期至万历初年。[1]这一点，以及1592这一现存最早全本（世德堂本）上刻印的年份，与《金瓶梅》的情况恰好相似，因为人们认定后者成书于嘉靖晚年乃至万历年间，而到了1595或1596年间，一部接近于全文抄本，已在人们中间传阅流通。[2]

这似乎为把《西游记》作为16世纪中国小说文体的典范进行剖析阐释的做法提供了足够的论据。不过仍有一些涉及《西游记》起源的问题尚未解决，因而我在论述关键问题之前还需要重提一下这桩旧案。

有一点情况使《西游记》的成书不能与《金瓶梅》类比，甚至对它们是否同时代作品也提出疑问，即前者无疑是许多长期流

传讲述同一故事梗概的早先材料的结晶，这就使它与《金瓶梅》的写作过程截然有别，尽管同时它与《水浒传》和《三国演义》倒是有着显著的可类比之处。这些有关素材包括对历史人物玄奘（596—664）取经一事的实迹叙述，经过民间想象润饰而演变成为一整套故事系统。还有各种通俗宗教故事以及更为复杂细腻，有关故事各部分内容的散文和戏剧作品。[3]这些作品中最重要的是《大唐三藏取经诗话》和《西游记杂剧》，它们已或多或少以连贯的形式描述了故事的基本内容。还有，《永乐大典》和朝鲜的《朴通事谚解》中的残篇引录也都使我们能够推断曾有囊括全貌的早期文本存在。由于这些材料在近代学者（其中主要是胡适、柳存仁、杜德桥、于国藩等人）的重要专著中有过充分的论述，这里毋庸赘述其细节，我只想对涉及我诠释那100回本小说有关之处略述一二。

明代以前，甚至早在南宋或元代就可能有过一两部叙述整个故事的长篇作品存在这件事对本论文是至关重要的。[4]尤其是因为说那宋、元《诗话》与后来的明代小说之间必有现已佚失的《平话》作为过渡环节，跟推测《词话》本位于《宣和遗事》和《水浒传》之间的学说以及在《三国演义》的发展过程中有至关重要的《三国志平话》的情况大致相同。[5]就像这后两种情况一样，明末小说《西游记》与任何先行作品之间并没有足够的文字迹象可用来证明在行文上有直接的承袭关系，只有把小说文本与那两种残篇，尤其是《朴通事谚解》仔细加以对照，才能发现一些这样的痕迹。[6]由此推断出一条直线的演变轨迹，把先前已知的素材连接起来，就不无道理。

毋庸置疑，小说《西游记》是一系列演变的最终产物。但把它简单地视为一组不断扩充的一套故事之最终阶段，便遗漏了发展过程从中间到终局的一次质的飞跃。我在论述《金瓶梅》时已经说过，在下面评论《水浒传》和《三国演义》时我还将坚持这个观点：小说与它各种原始素材的关系，只有当这些素材被铸入新的文体模型后使故事发生了根本性的结构变化并被赋予新的意

义，这才是最重要的。

几乎所有研究这一问题的现代学者都充分注意到下列事实：100 回本小说远远超过了它以前所有的作品。[7]除了这个文本在故事情节与对话上发挥得淋漓尽致这一简单的事实之外，有人指出，把美猴王故事作为故事主体的长篇序幕这一结构调整、文中插入富有启示性的哲理术语以及大量的即景韵文等，都标志着作品起了重大变化，使小说进入了新的文学类别。[8]同时，小说增添了许多先行叙述材料中都没有的情节，其中有一些在小说的寓意构架上是至关紧要的。[9]

然而留待回答的问题恰恰是这个飞跃究竟发生在什么时候，就是说，通俗的说书和戏剧传统中的故事或甚至那部佚文《平话》是何时被改写成现在这部 100 回本小说的？它是发生在 1592 年世德堂本问世前后？在约早一代人时间吴承恩创作这部作品时？抑或它可追溯到更为遥远的元朝或明初那位匿名的《平话》本作者？

为解开这个谜，我们必须一开始就意识到把小说认定是吴承恩的作品这件事本身远非确凿无疑。事实上，这种说法正是基于通常受到文学史家普遍排斥的那种证据。正如近来一些学者所承认的那样，这种证据主要是地方志上几条简单的记载提到吴承恩写过一本叫做《西游记》的书。而断定这一书名指的就是我们这部小说的仅是一些微不足道的证据，如文本中夹杂有某些方言俗语、吴承恩富有才情的名声以及作品文集中有些片断显示出他爱好神怪故事等。[10]总之，把这本书版权归属吴承恩的做法完全与把《水浒传》和《三国演义》归属罗贯中或施耐庵如出一辙。我在后面的两章中将对这些论点提出质疑。[11]

即使有人采取不吹毛求疵态度，接受吴承恩确实写过名为《西游记》一书的说法，那也会有不少问题留待解决。其中最主要的是：以 1592 年世德堂本为代表的 100 回本小说是否真正与据认为是吴承恩撰写的那本书的内容接近？

有关世德堂本与另外两种早期版本之间确切关系的学术论争

给上述问题罩上了一团疑云。那两种早期版本就是差不多同时问世的朱鼎臣编《唐三藏西游释厄传》和杨致和编《三藏出身全传》。[12]由于这两个本子都包括同样的故事轮廓，只是更简短些（两书分别是67回和41回），因而争论的焦点在于我们现有这三部作品的承袭关系，究竟是由短及长的扩写还是由长及短的删节。这场论争与《水浒传》繁、简本、《三国志通俗演义》和《三国志传》，甚至《金瓶梅词话》和通常称为"崇祯本"的先后问题是完全相似的。[13]但是作这样一种类比似乎有些离题，部分原因是世德堂本的印刷并没有明显优于朱本；另一方面，以刻印各种《水浒》简本闻名的福建出版商余象斗这个名字也出现在与杨本《西游记》同一套问世的其他两部游记上。这说明我们正面对文学史上的一个联姻章节。[14]

关于世德堂本、朱本和杨本年代先后的拉锯式论争已持续了半个世纪之久，但至今仍未得出明确的结论。[15]我认为，所有这些努力之所以劳而无功是由于大家都忽视了他们自己承认的可能性，即无论繁、简本都可能来自更早的底本，因此仅拿碰巧传世的附属版本来作比较，证明不了这三种版本之间的先后血统关系。[16]

由于吴承恩在1582年前后逝世，所以不免会出现这样的观点，即认为一定有过一种比现存万历本更早的《西游记》原本。这种观点得到其他一些文本的佐证，其中最突出的是世德堂本和朱本开头都明确提到有一种署名《西游记释厄传》的早先作品（不要与同名的朱本混淆）。[17]更逗引人感到兴趣的证据出现在清初刻本汪象旭和黄太鸿合编的《西游证道书》中。这一版本的评注有几处提到一种叫做大略堂本的"古本"，它与后来的版本多处不同。[18]更富有启示性的是1592年本中署名陈元之的序文提到，该版本是根据与一部未经指明的"王府本"有关的早期抄本写成的。由于吴承恩在其官场生涯中可能曾出任过荆王府纪善，这就使得学者们推测那部抄本不是别的就指的是吴承恩的佚著。[19]

杨悌给他的哥哥杨慎的杂剧《洞天玄记》所写的序文是一份

经常被忽视的文献。那篇序文在解释该杂剧的寓意图式时提及一部名为《西游记》的似乎非常接近世德堂本的散文作品。倘若真是如此，那么该剧本上另一篇序文题署的1542年就意味着这样一个版本的存在比我们一般认为的还要早。(20)假如这位作者所指的是吴承恩著作，那末至少它会否定小说是吴承恩晚年作品的论说。(21)

鉴于有关小说作者公认看法的普遍程度，我并没有理由否认吴承恩对该小说的演化有过某种作用。但值得再一次指出，没有任何根据可以推断现存任何一部早期版本是抄袭那部假定为吴所创作的文章。另一方面，这部小说早在嘉靖年间就已存在的极小可能性使我们重新考虑该小说是否有更早的祖本，假如说吴确实参与了小说的写作，那么，正如一位有创见的评论者最近提出来的那样，他也许只是修改编写了这个祖本，或仅仅是为它写过序跋而已。(22)还须重复的是，用那两篇14—15世纪残文作为明初已有《西游记》全本的证据不免有些过于乐观，实在不能证明什么问题。(23)

记住了这点，再来考查早先把小说版权归于长春真人即宋朝末年的道士邱处机之事就比较容易着手了。这种说法在清代广为流行，有关文献多处提到此事。其中最重要的是汪象旭编的《西游证道书》中署名虞集的那篇序文。(24)到了18世纪，已有一些学者指出，在这一说法的潜在影响之下，那部明代小说《西游记》与元本《长春真人西游记》之间似乎有着混淆之处。后者是记载邱处机一次横跨中亚的有趣经历，它固有其自身的重要性，但与我们的小说却风马牛不相及。(25)这种说法一直流传到清代末年，以致20世纪的学者们仍感到有必要加以驳斥，指出这两部毫无关系之书只不过是名称相同而已。

在最近几代人中，几乎没有人认真相信过《西游记》可能是出于一位13世纪道家大师之手。人们倒是习惯于认为中国文学作品，尤其是白话小说的编撰，总是出于文学名士们手笔。但在探究这个问题的过程中，我发现了不少材料，它们虽不足以使久已

被摈弃的说法起死回生，但我相信至少应该说这个问题还有争论余地。

首先，奇怪的是所有提及这篇虞集序文的现代学者都只认为它里面指的是另一部不相干的书而不予考虑，绝少有人进一步指出这篇序文本身就是赝品。[26]。其实，许多论著谈到这一序文时都把它说成是那位元代大学者虞集的一篇真实可信的作品，是他现存著作的一部分。例如，鲁迅就断然宣称那序文引录自虞的《道园集》(《道园学古录》的简称)。[27]我在试图追寻这一序文出处的不成功尝试中碰到目录学上的紊乱，发现这一集子的现存样本多半不全，因而未能确证这篇序文是否真实存在。

这篇序文的重要性并不在于它让一位著名学者令人注目地赞扬了小说，也不在于指认宗教界名士邱处机为该小说的作者。所有这一切，对小说序文来说都是理所当然的。重要的是它用道教术语阐释小说寓意框架以及用了“数十万言”一语来形容小说的长度——这两点都准确描绘了100回本小说，而任何其他早期叙事材料都不具有这些特点。[28]万一该序文果系虞集所作，那么邱处机创作该小说一事即使毫无根据，也将意味着在虞集的时代早已有了具备小说某些特征的作品了。

对这一可疑说法作了这样的探索之后，我们现在可以再进一步重新考虑关于邱处机是否系小说作者这一看起来不太可能的版权案件了。有一些令人感兴趣的零碎证据使这事看上去似乎不完全是空中楼阁。例如，邱处机全集中附载的一篇序文谈到，在他传世的各种著作中，有两部诗集（《磻溪集》和《鸣道集》）和另一本名为《西游记》的书。[29]回想到著名的《长春真人西游记》并非邱处机所作而是出自他徒弟李志常（他在书中还描述了师父的圆寂）的手笔，我们不得不假定，倘使这一条记载文字果真可靠，它一定是指书名相同的另一本著作。

事实上，在中国文学作品尤其是在蒙古人统治时期的元代全部作品中，不乏记叙路经西域的游记或署名为《西游记》的著作。但是在现存的邱氏著述中，另有一些段落似乎也提到了一篇接近

于我们《西游记》小说的文章。例如，有一处提到他在一部名为《西游记》的书中谈了关于“七窍”一词的用法。[30]这一词语在长春真人的《西游记》中并未出现，只有另一个略有不同的说法（“九窍”）确实出现在这部小说的几行醒目文字中。更有启示意义的是另一行文字谈到邱大师的《西游记》乃“指示真经在西天”——这一措词不适用于邱处机的那部《西游记》，听起来倒像是指我们的《西游记》。[31]当然，这些微末的暗示不足以证实那个颇有疑问的说法，但它们至少将促使我们去更加认真地考虑这种可能性。我还想补充说一点，许多清代的学者，包括可敬的学者毛奇龄等——毛不会不知道《西游记》与《长春真人西游记》的区别，但他们依然认为《西游记》是元人之作。[32]早在17世纪，就有人提出一种切中要害的异议，认为小说中有明代的地名一事似乎排除了它是元代作品的可能性。这确是一个重要的论点，但决不能据以作为定论，尤其是鉴于小说修订成文的悠久和复杂的历程。[33]还有，前面提到百回本的显著特点之一是它充斥全书的道家术语。我们应该注意到，这些术语大都是宋、元的道家词语，尤其是邱处机及其弟子们的论著用语。[34]至少，这有助于解释为什么17世纪刊行的《西游证道书》一书编者为了支持他对小说作道教寓意的阐释，有可能伪托虞集写了这一篇序文。它还有助于说明近来问世的评注本为什么把小说视为宣扬全真教真谛的小册子。[35]

不幸，所有这些推测的结论都不是确定性的。在对小说成文的公认说法提过这么多反面意见之后，我现在只好转过身来重申小说本质上是16世纪思想文化背景的产物。[36]我设想小说（或至少它的原型）也许成文于元代（或甚至在宋末）的微弱可能性与上述意见无疑会相抵触，但同时却加强了小说跟《水浒传》和《三国志演义》有可类比之处。我们在下面将会看到，这三部小说的背景大致相同：尽管人们认为它们的创作始于14世纪，但可靠的全本都只有到16世纪稍前才相继问世。[37]这一点至少会最终加强我们对于明末四大奇书中的三部具有文体共同性的看法。

鉴于这三部作品之间引喻的互相交织情况，《西游记》跟《三国演义》和《水浒传》有着平行类比关系这一点就更使人深信不疑。小说的这一方面曾引起过传统评注家们的注意，一些现代学者也曾指出这一点。[38]例如，第18回孙悟空为了诱捕猪八戒在新房中假扮成新娘一节分明与《水浒传》第五回里鲁达的巧设骗局如出一辙。还有一个更微妙的例子，第93回，对发生于“蜈蚣精”盘据的一座寺院里的一连串奸情与暴怒之间的联想——那儿，后院房间里一位来历不明的女郎似乎随后导致玉兔勾引事件——使人想起《水浒传》第31回武松在蜈蚣岭瞥见一位好色的道士搂着一位来路不明的妇女不觉怒上心头的那段奇特情节。[39]此外，有几处这种文章交织程度已超越一般情节相似而竟至文字丝毫不差的地步。这方面的例子包括第39回里用的家喻户晓字句“哭有几样，……”，与《水浒传》描绘潘金莲假哭用的完全是同样文字（见《水浒传》第25回。同样的字句也搬用在《金瓶梅》里）；或如第82回中那行“若是……第二个酒色凡夫……”，我觉得活像《水浒传》第72回里不无反讽意味地用来描绘宋江的那一行文字。[40]

这一类不同作品之间有着相互关系的例子究竟告诉了我们些什么呢？最合乎情理的解释是《西游记》作者谅从《水浒传》那儿袭用了这些片断，这就可以证明，《西游记》的成书一定在早于嘉靖年间就出现的繁本《水浒传》问世之后。不过，由于《水浒传》全本问世日期难以确定，这种论断并无绝对把握。其实，这个承袭关系也可从相反的方向去考虑，特别是倘使我们愿意承认《西游记》会有更早底本存在的可能性。由于同样原因，柳存仁曾这样说过，《西游记》中某些文句片段在《金瓶梅》里也反映出来一事似乎指明《西游记》问世时间较早；但既有后者系嘉靖末年或万历早期作品之说，把承袭关系颠倒过来也是言之成理的，且不说认为这两部小说中的一些片段都来自一些别的共同来源这种甚至更可信的说法。不管怎么说，这些作品之间互相袭用某些片段的情况对我的论点具有重要意义，因为它加强了这不同的四部

叙事作品同属于一种文学体裁的观念。

然而我论述的要点并不在于这些版本的来龙去脉，而是想指明它们形式与内容的共同基础。弄清这点之后，我现在要转过来对原文本身作一点解释性的分析。我将从观察《西游记》中有那些与前章论述《金瓶梅》时列出的结构特点相符之处开始，进而注意在论述《水浒传》和《三国志演义》的有关章回中扩大这一共同基础。我在进行分析时，主要依据以世德堂版为基础的百回本，遇有小说与先行或后来的版本发生歧异时，我也将提及其他有关的材料。在试图阐明寓意时，我将着重依赖几种后出的评注本。这些评注本包括《李卓吾先生批评西游记》、汪象旭的《西游证道书》、张书绅的《新说西游记》和陈士斌的《西游真诠》以及附于蔡昇修订的《西游证道书》上的几篇序文、18世纪末叶或19世纪初期刘一明评注的《西游原旨》、一部清末重印的陈士斌本上新增的评语、另一部颇有启发性的署名为《通易西游正旨》的清代评注本以及新近由台湾陈敦甫评注的《西游记释义》。必须承认，这些评注，也与张竹坡的评注一样，在洞察力方面是深浅不一的。但即使如此，我们仍有必要利用这些评注，因为它们对阐明小说、直接反映明、清时代思想文化背景方面提供了更坚实的基础。

（二）

在重新审理该小说的整体形式时，我们立刻就会注意到，100回的篇幅，即我认为是这类文体的基本形式，乃是所有“西游”版本的不变特点。这件事本身并不说明太多问题，因为所有后来的版本都是以世德堂本为底本的。然而，这样一来朱本和杨本就因篇幅较小、不足100回长度而被专断地摒弃在外，不在考虑之列了。(41)不过该小说的100回篇幅还有更深一层的意义，它不仅与《金瓶梅》的文体尺寸不谋而合，而且更为重要的是这个章回数目为行将探讨的几个意味深长的结构图式提供了一个数字框格。

100回篇幅的审美观念还间接表现在各种版本对第9回内容的巧妙安排上。(42)。1592年本缺少叙述玄奘童年苦难部分一事的

含义（这一部分内容在别的大多数版本都安插在第9回里）究竟是什么使许多学者费尽脑汁。最近，于国藩还令人信服地指出，这个故事的几乎所有重要细节其实都包含在世德堂本各章回里了。[43]不过，从本书讨论的观点看，这场论争最有意义的还是这样一个事实，即至少有一位早期版本的编者（究竟是谁，还有赖于认定是世德堂本的编者删去了上述材料还是汪象旭把它塞进了小说）于此再度肯定100回篇幅的不容违犯。[44]

在前一章中，我曾提出《金瓶梅》不可变易的100回篇幅自成十个整齐划一的10回小单元的这种划分无疑是产生于叙事结构自身的基本节奏。至于《西游记》，我迄未能找出我在《金瓶梅》一章中概述过（也将再次在《水浒传》和《三国演义》里论述）的那种可信的证据，证明作者有意以10个章回为单元的结构划分。正是由于这个理由，我的关于文体模型的论点就值得注意，该小说的好几种版本都保持了文本以5或10回为一卷的形式特征。[45]人们甚至从朱本和杨本中也能觉察出这种笼统的美学比例。前者分成长度不等的10卷，后者则把41卷划分成四卷。世德堂本特别强调平整的卷数划分，它以邵雍一首20字诗中每字按顺序列于小说各卷之首，把全书平分成20卷，每卷5回。[46]

虽然《西游记》作者没有像《金瓶梅》那样，让每10回的单元在叙事结构上都有一个明显的情节转折，但它以另外方式显示出它的分卷也不仅仅是拘泥于形式或出于刊印方便。方式之一表现为在各10回中某些回数相同的章节在内容上有关联之处。举个很明显的例子：各类涉及色欲问题的情节似乎都被安排在每10回的第3、4回前后（23，53—55，72—73，82—83，93—95）。[47]类似的平行事例可见于每10回一套故事的第7回前后。例如，我们注意到在第27—31回和第56—58回之间的关联——两次放逐“心猿”。一旦读者熟悉了这种模式，便会发现一大批更微妙的事例。例如，第64回和第94回都描绘作诗情景；在第8回一次聚会中答应的送经卷一事在第98回终于实现；第19回至20回和第79回至80回都有关于心经的引喻；还有第9，49，99各回都有渡

险河的细节。尽管上述例子中没有一个能单独使我们相信作者的有意安排，但综起来看，它们似乎确实表明小说至少有一种在结构框架上以10回为单元的松散的美学节奏感。

也许，作者没有像《金瓶梅》中那样明确地以10回为单元编排故事情节的主要原因是由于他着眼于另一种数象图案——主要是运用九数。鉴于这一数字在经历九九八十一难后才成正果这一寓意体系中的特殊意义，作者把完成取经任务的“九九功完”一事恰好安排在第99回就不难理解了。作者对这种数字游戏的钟爱因朝圣旅行结束时再次肯定“九九八十一”这个公式而变得非常突出。为凑齐这个必有数目，小说引人注目地给添上了最后一难。事实上，当我们刚好读到第90回时，就一下子碰上众多以数字“九”命名的妖魔和地点。[48]

我们将要在下面重新考虑“九”的数象图案在佛学、道学和《易经》概念里可能有的各种涵义，或仅仅是作为象征多面性概念的笼统密码。同时我们也许能顺便注意到，“九”在《西游记》的10回单元结构中的寓意（九九八十一难在99回+1回这一框式内完成）和但丁《神曲》里“33×3+1”这一结构含义有可供类比的异曲同工之妙。[49]这也许为第9回问题增添一层新的意义。可惜，不是每逢9数的章回都有这样的意味。不过，至少第9，19，39，49和99各回似乎表现出作者在数字排列上的这一意图，而这种意图不可能完全是无缘无故的。

一旦接受作者有意在回数上作特殊安排的观念，我们就可以来观察其他更暧昧的图案，以增强我们对小说结构错综复杂的赏识能力，也有助于阐明某些论点。其中一种图案出自100回本小说首尾两端之间的巧妙对称感。例如，第2回里须菩提祖师在美猴王求道小故事里讲道说法一幕在第98回灵山上佛祖脚前又重演了一番。这也许可根据一般叙事文学的倾向解释为不过是某种首尾照应的笔法。但一旦我们从这一角度来检查原文，就会发现有不少另外的事例隐约在目。譬如第9回里抛绣球这一母题以其特殊的意义在第93回里重复。同样，第13回跨出唐朝疆界之举

又由这一行人在第 83 回中重进文明之邦而得到平衡。我们被告知，他们师徒一行到达了秩序井然、“与中华无异”的玉华县。体现这一结构原则的另一个例子是作者在第 86 回里重塑了唐僧早在旅行开始时遇到的猎人刘伯钦形象，又让师徒四人投奔一位樵子的竹篱茅舍。[50]

有关运用数字构思的一个更为奇特的范例体现在一些专用以突出寓意问题的特别章回之中。这些章节的回数往往恰好是一个数字的平方值，如第 9、36、49、64。当然，这种模式并非完美无缺。最令人失望的是我觉察不出第 81 回有这方面的特别强调之处，尽管我们已知道，九九功满的公式作者别有用意。另一方面，第 16 回和第 25 回似乎给予特别强调。这样，从作者对他回数的安排一般表现出敏感这一点来看，我相信他对这类排位不会是信手为之的。至少，这是热心的评注者们所不容忽视的一种可能的诠释角度。[51]

《西游记》整体结构构思中体现《金瓶梅》文体特征的另一个方面是这百回本明显划分成两个部分。《西游记》中象征性的半途渡河恰好发生在第 49 和 50 回，以此作为小说的分水岭可能要比《金瓶梅》更为明显。这儿，有不少细节描写都加强了我们已读到该书中点的感觉。最为突出的是第 49 回里标志小说第一半部结尾的渡河情节不仅在第 99 回该书第二半部结尾处重新上演，而且甚至连老鼋担任引渡者这样的细节都照搬不误。这一点理所当然地引起评注家们的注意。[52]紧接着，作者设法再一次插入某些回照前半部开头处的细节描写来唤起人们对第二半部已经开头的感觉。例如，第 51 回，那两位曾在小说开头部分露面的天神哪吒和李天王在退隐了一段时期之后又登台。第 6 回里提及的太上老君“金刚琢”也在第 52 回里重新出现了。[53]

虽说把整部小说分成两截这一形式特征非常近似《金瓶梅》，但与此相关的《金瓶梅》人物在小说前半部分出场亮相，接着在后半部一一分散的情形在《西游记》中只是局部如此。这也许是由于取经故事的直线发展不适用另外三部奇书中那种兴衰循环模

式的缘故。[54]

在全文分划系统的另一端，一气呵成的《西游记》叙述却被分割成许多较小的情节，其长度由两三回、三四回，甚至到五回不等。[55]此外，我们还看到，有相当一部分情节只有一回的篇幅，而这些章回似乎具有特殊的意义。在取经故事的整体框架内（分为两半截及以10回为单元），这些情节却使小说在结构上持有一种基本连贯的性质。《西游记》在这一点上不同于《金瓶梅》，而这种由情节组成的结构倒使它与《三国演义》和《水浒传》更为相似。[56]

《西游记》中一种特别有趣的独特模式是其长度为两三回的情节之前常冠以一回主题上有关联而结构上却是独立的章节。这种格式的最典型范例包括第53回至55回的叙文。在这个片断里，后两回（54—55）发生在西梁女国的故事内容就是由前面（第53回）朝圣者“怀孕”一事的闹剧引发的——在我们还未到达那个与常情颠倒的王国之前就提出了女人一统天下的倒错问题。在主题上说，这两段文字是一个整体，而从叙述进程的角度说，第53回的一连串事件组成了一个单独的情节，在该章回中自成一体。同样的事例见于第27回与白骨夫人邂逅的奇闻。它为放逐“心猿”一节提供了寓意背景，但确实独立于从第28回至第31回连续故事的主体部分。[57]这种可称为“枢轴性的”或“引入本题的”章回的功能似乎是出自作者深思熟虑的构思，因而为评论家们所关注。[58]

关于开头和结尾部分的形状和意义，《西游记》和《金瓶梅》的结构设计就更加相似了。至于《西游记》叙事的主体部分究竟从何算起，是第9、第12或第13回，还是取经师徒到齐的第22回，这还是一个有争议余地的问题。不过在美猴王故事里显然还有另一个长篇大论的开场文章。我已指出，最触目的是把这一传统材料提前置于故事的开头部分。这似乎是出于这部小说的独特构思，有别于任何同类前书。[59]跟《金瓶梅》一样，这个开场白的用途远非单纯为延迟故事正文的开始而已（如那种类似口头说唱

中“入话”以及杂剧里“楔子”之类的东西），它起着提出小说主旨问题的特定功能。[60]

许多评论家都曾指出，我们现有的《西游记》前8回实际上是该书其余部分的一个结构模型，即一次寻求救世之道的微型活动，其中许多以一种戏谑模仿的启蒙过程方式提出的母题后来都得到进一步发挥。[61]小说开头表面上对通俗素材作轻松的描写，这与《金瓶梅》的写作手法如出一辙，我们在后面两章里还要对此进行探究。但它同时又用大量专门术语，为寓言结构奠定了基础，并最终开始论述诸如凡身难逃一死、自我求全难成正果、甚至社会的治乱等重大问题，这给本来饶有趣味的“齐天大圣”事迹和它终必服从佛祖包罗万象的无边法力的故事蒙上了一层阴影。不过，我们将看到，所有这些问题都会对诠释故事的主体部分发生作用。我在这里还要指出，开头部分的某些中心母题——英雄出世、险象丛生的涉水渡河、蒙骗阎罗王——都在那位于8回开场白和故事主体之间的附加部分中重复了一次。从这一点看，不管对第9回的功能如何看待，我们都可以把这附加部分视为第二个开场白。这些为取经作准备的部分与小说其余部分之间的划分是显而易见的。五行山改名为两界山一事清清楚楚地表明：越过此山就进入了新的叙述天地。[62]

在开场白的另一方面，我们还看到又一个与《金瓶梅》结构模型不谋而合的例子。这里，我们也发现首先以一番专题议论来作开场白的开场。这在《金瓶梅》里是采取说教的形式，极言情欲为害之烈，而这里则是简述天上人间的光阴、循环，直到从那本无甲子的岩石裂缝中自发生出了我们的美猴王。

这些介绍书中主要人物身世的附加部分，可以看作是中国小说屡见的手法，即从追溯故事的历史根源开始，逐渐转到本题上来。但《西游记》开场白前的开场议论则以其所有杜撰的哲学术语提出了一个对了解小说概念至关紧要的议题，[63]那就是用《易经》上“贞下起元”的公式表达“未有其始也者”的概念。这里用了几种计时的框架，并请出邵雍来证实其说。邵是中国最玄妙

的思想家之一。可是这也很容易认为在通俗文化里把邵雍当做一位算命先生式的人物，并不把他的言论奉为严肃的哲理。(64)但我相信开头这段天地宇宙的议论都是切中要害之言，它把一路往西天取经的直线行程概念与另一条非直线性能成正果概念连结了起来。至少，它以无生无灭的循环概念为我们理解各种哲学术语——主要是写入本文的五行、卦名之类奠定了基础。(65)

这就给第二个结构要点，即这部长篇小说的结尾，赋予了一种特殊的意义。故事既然已点明是始于"亥末子初"、天地循环复始之际，那么我们是否应该拘泥字义把取经的结局，即赞歌声声和五圣成真，从表面价值去简单理解终成正果的意思呢？关于这一点，我在下面诠释正文寓意时还要详加阐述。这里，我将从小说形式的美学角度来考虑这个结尾的结构含义。我们已在《金瓶梅》里看到了这种手法，即用国家破败和个人剃度这类富于"末代感"的戏剧性事件来结束那枝枝节节、头绪纷繁的长篇叙述，但它毕竟没有把万事皆空的尾声传神地表达出来。《西游记》可以看作是一篇同题异体文章。这里也一样，那连头也不回的直线上西天取经模式在其完成漫长曲折的旅程时只传出一种肤浅的大功告成之感。

单从叙述的审美角度而言，这是情有可愿的。一个故事就跟一桌筵席一样，必然会有个结局。这种终结的感觉，评注家们都有觉察并且谈到了。例如汪象旭认为小说最后一回具有明代文人剧中那种必有的"大团圆"功能。(66)虽然从美学角度看，取经的故事需要有一个终曲，但作者显然在好几处想竭力说明这一观点，即刻意追求，取经成佛的终局基本上是个假象。实际上，远至天边的艰难跋涉并未走远，最后只是回到了它出发的地方。换言之，故事最终重新解释了终成正果的意义，使"成果"这一比喻说法与"还本"一词有同一涵义。(67)关于这个问题，我在本章结尾部分还将加以论述。

最后，让我们看一下使《西游记》与其他16世纪明代文人小说艺术相连接的另外一些时空结构体制。某些空间构思的可能性，

如《金瓶梅》中微观与宏观描写的并置，或《水浒传》和《三国演义》里地域布局纵横交错的章法，《西游记》由于取经故事的直线发展而受到限制。对这一点，我们充其量能够说的，就像不只一位评论家曾指出的那样，只是作者采用了某种交错叙述的方法，从国泰民安的城池跳到一望无际的茫茫荒原，从陆上磨难过渡到水上遇险。(68)

另一方面，在故事铺叙的时间安排上，由于受到沉重的八十一难缓慢进程的框架的局限，出现很多精心设计的痕迹。小说中一个值得重视的时间构思方面是对于初唐史事的时间框架与史前猴王故事及有关其他朝圣者和妖魔前身的虚构神话年代这双重叙述焦点的暗示。小说中这两个时代的间隔一再描述为“500 年”。(69)这个数字，如同佛家和儒家经典所示，一般可理解为时间概念上的遥远过去。(70)不过，另一个可能的解释是距取经故事发生的初唐 500 年前（用非常粗略的计算），也就是指汉朝中叶。这样，如我将要在后面论述的那样，妖魔的种种放肆形象就忽然被看作是对王莽的描摹，不免唤起历史与哲学方面的某种不无意义的共鸣。(71)

当我们回头来进一步讨论小说文类模型时，就会看到一种有趣的现象：即使是许多异想天开、用“山中无甲子”的观念为表面时间背景的情节中，《西游记》作者似乎仍注意以季节作为理顺文章的结构原则。(72)简言之，在由色彩、方位及其他构成寓言构架的细节所组成的片段里，作者运用季节的标签和母题来塑造妖魔本身和他们的巢穴是不足为奇的。不过当他设法恰好用春天的意象让猪八戒登场演出入伙一幕（老猪是作者用来表示世俗活力和野兽精气的图象），或他把小说的正中点，即第 49 回渡冰河一节放在严冬时，我们确实感到四季转换的节奏是出于有意的安排。(73)在这些以及其他事例中，作者充分显示出他对冷热循环交替及相互补衬一事的敏感。而这正是我在前面断定为是理解《金瓶梅》时间结构上的关键。(74)在这里，冷和热的意象一旦与形成寓意结构的水和火等象征联系起来就具有更重大的意义。季节象征

在文人小说中既然是作为一条中心结构原则受到特别重视，那么，《西游记》跟其他三部奇书一样大写特写元宵节就不足为奇了。《西游记》把这个节日作为取经师徒受到最严峻劫难之一的第91回故事的背景。[75]

《西游记》中符合前一章论述的文人小说体裁标准的第二个分析领域是它在所谓的行文或“形象”密度方面究竟达到何种地步。[76]这儿，也跟《金瓶梅》一样，作品内容的错综复杂不仅表现在总体结构模式上，而且也反映在精巧行文和上下文的细密交织上。《西游记》内容的特殊性质转移了大多数现代评注家对它这方面艺术特色的注意，使他们去刻意追寻材料出处即专心一致去探索寓意诠释。但明、清评注家中也不乏在他们的评论中对作品的这一方面表现出相当大兴趣的人。

这一次，我们缺乏一位像张竹坡或金圣叹和毛宗岗那样的卓越向导能引领我们穿越本文的迷津小道。[77]不过，现存几篇长篇评论的积累贡献也足以补救这一方面的不足。[78]对这一批评领域最感兴趣的评注家无疑是张书绅，他对小说颇多乖僻的诠释，但在分析章法和使用的小说评点用语显然有不少是师法金和毛的。例如，张在评价《西游记》文章的总体错综复杂时使用的措词令人想到前面引录的对《金瓶梅》的描绘：

> 欲添一章，固不得，欲去一节，亦不得，盖以上下前后之文气脉络，递相联贯也。[79]

此文写于乾隆年间，张当然能充分利用金圣叹和毛宗岗等巨匠在传统小说评点上的全部成果，甚至在更早的“李卓吾”评点本中，我们也已发现对小说的这一方面有相当大的兴趣。[80]

不管怎样，这些评注家评论小说所使用的术语和文法观念大都具有16－17世纪文学批评的腔调。在试图分析他们眼里的文理密度中的潜在结构模式时，《西游记》评注家们也注意把往后的映射（所谓“伏笔”、“埋伏”、“隔年下种”等）[81]与向前的回照（如“照应”、“反照”等）[82]区别开来。同时，他们特别注意叙述的连贯性，讨论章节的过渡和转折（如“过节”、“破绽”等）以及叙

述步调和情节序列等问题。关于这最后的一个论题，我在阐释西天取经的走向和速度时还要再加以评述。[83]

在所有这些评议中，小说行文密度的美感还是有赖于我称之为“形象迭用”的原则。跟《金瓶梅》一样，某种笔法在作品中一再重现这一事实，很容易被看作是匆促成文的明证，而并非评论家们所称的炉火纯青。[84]它也可被看作是受到通俗说书形式的影响，使小说采用了很多内容重复的原始素材。[85]因此，为了说明这儿提到的例子是一种有意重复，我将在下面略述几种再现形象的类型，然后在这一章的下半部分转过来指明其意义何在。

对一部原可以大大展示其创见独到之美的作品来说，同样的人物形象在行文中一再重现的确是颇有点奇怪的。有时我们看到同一人物在好几处露面。例如，我已指出，李天王和哪吒第一次出场是为了征伐闹事的猴王，后来，他们又在第42、51、61、83各回里奉派去征剿形似的天庭敌人。[86]二郎神也是一样，他早年的英勇善战在第63回又重演了一番。[87]同样，文殊菩萨的坐骑，即那头思凡的青毛狮子，首次出现于第39回，后来又跟牛魔王及其他人物那样不止一次地重新出场。[88]有些场合则是先出现其人，后来又重提其名字。例如，第59回中红孩儿的再次出场引出了有关的火焰山章节；还有“玉兔”这名称，先见于第81回的一首诗中，隔了很久，在第93至95回，才真正出现了冠以这个名姓的人物。我认为这些事例至少加浓了作品“形象密度”的文学功能。[89]

在另外场合，产生累赘之感倒不是由于某些特定人物形象重现，而是同一类型人物的重复。例如，第86回让师徒们避难的樵子似乎有点像是我已提到过的第13回里救了刚登上旅途的唐僧性命的那个猎人。[90]同样，我们可以看到众多的妖魔形象，他们或者有极相似的化身（例如妖妇白骨夫人与地涌夫人）或者有同样经过伪装的“本相”（如各种各样的拦道兽怪或虫精）。[91]

还有一种同类的累赘见于较小规模的行文细节之中。譬如西天取经的旅程在表面上穿越了广袤的疆域，师徒们一路所见的风

景类同重复的情况却比比皆是：例如反复出现的高山、洞穴和深渊。就连城市也颇多相似。这就使取经的路程难免有打圈重复之感。[92]这条原则也适用于某些具体的母题，例如重复出现了“金刚琢”和“绣球”等物。[93]但我们将发现，这类阐释和分析在情节叙述模式上更是屡见不鲜。有许多一再出现的形象还与说书传统的惯用老调有关（例如舟子的诡计就出现在许多章回中）。[94]不过，这些重复的情景中有不少模式还有待作更精确的解释。如三次求道救世的探索、多次渡河、意料之中的妖魔自我封闭——所有这些在寓言框架内起作用的细节都应作如是观。[95]在重演“放心猿”，[96]或取经师徒几次为出现相貌与自己无异的假取经者而处于困境[97]等事件中，这一点也很明显。所有这些事例，我在诠释小说寓意时将作更详尽的论述。这里要强调的一点只是：原文是顺着一般文人小说的美学，凭恃刻意重现之原则写成的。

关于作品形象密度问题最后一个方面是小说中的主要人物如何按五行属性排列而织成一幅总体图案。[98]这种图式并不总是首尾一贯的（如孙悟空似乎介于火与金之间），也没有完全定局（猪八戒专属木位，而玄奘和沙和尚都与土有缘，龙马则暗指水）。同样，形形色色织入妖魔现身的象征性颜色和方位也常常联系五行生剋的说法，但这些也从未形成整齐划一的图式。我还要在后面对这些细节安排与小说寓意结构的关系进行讨论。[99]这里，我只想提请人们注意，小说对于五行之说的运用是作品美学模式的一个方面。这一手法，在《金瓶梅》里已微露端倪，而在后来的《红楼梦》中则将成为表述意义的首要框架。[100]

（三）

我曾用以说明《金瓶梅》行文酣畅、内容丰富多采的第三个分析领域包括一连串特殊的修辞效果。我以为《金瓶梅》博采白话小说修辞手法一事决不能因此就把它归属通俗说书文学范畴而应该认为这使它成了文人小说的一部代表作。[101]《西游记》则是另一种情况，因为那100回本小说无可否认地与说书传统有着直接

的联系。不过即使在这儿，读者评定小说这一方面的最终印象也不会认为它纯粹是陈旧的口头讲唱技法的翻版，而是对特定文学功能作了一系列有选择的改编。所以在这点上，《西游记》也完全符合 16 世纪小说的文学体裁标准。

在基本叙述媒介上，《西游记》比其他三部奇书较少变化这一事实也许只能说明作者的艺术手腕高明，而不是他缺乏驾驭作品的能力。[102]例如，《西游记》中大量采用说书者的口头禅，尤其是回末一律有公式化的结束语"且听下回分解"。[103]有趣的是《西游记》没有利用《金瓶梅》中起了关键作用的作者插评，如"看官听说"等文字——这也许是因为无所不知的叙述者口吻会与刻意追求的寓意晦涩性发生矛盾。

如前一章里已经论述的，作者有意改编白话小说传统修辞方法的另一个明证，可见于引录歌词和戏曲唱段的独创性作法以及随手引用诗词韵文的其他特殊效果上。《西游记》作者在这一领域也表现出高度的创造力，虽然他在故事铺叙中引用诗词的方式有点别出心裁。其中之一是在每一章回的开场和结尾常用精采的韵文，又在叙述中夹用诗词来点明故事的寓意。[104]常常只是在本来平淡无奇的诗词里插入富有启示性的哲学术语，但在不少场合，作者的文才使这些词句就变成了颇有机智的多层比喻。[105]此外，就纯粹的造句赋诗而论，《西游记》在四部奇书中以它热情的诗格著称，尤其是它改写了原有的诗词格式来表达一种与取经性质相符的拟史诗格调。[106]

然而，小说修辞的关键因素——这一点我曾用以断定四部各不相关的明代小说是属于同一文类的姐妹篇，而且也正是这一点才使它们无愧于用上"novel"这一外来的术语——是它依赖反讽来削弱传统人物的因袭意义。[107]不过在这儿，我得对自己在前面认为一篇文章中有任何表里不一致的现象就是反讽这一定义加以修正，使它容纳寓言文学中体现出来的更加分明的意义差异。如同在《金瓶梅》中那样，这位作者的反讽锋芒既触及很轻松之处，也涉及极深沉的领域，从即兴的玩笑和戏谑一直到严正的寓意框

架。后者是我们在本章剩下的大部分将要关注论述的一面。让我们先看一下轻松些的方面。《西游记》中的戏谑笑料和双关隐语比比皆是。故事中不少人物和地方的名字就最明显地表现了这一点。其中有对假冒角色的机智讽刺，如“玉面公主”这一名字就是其例；也有更具教义性质的暗示（例如“鼋”这个名字）。[108]传统的评注家们化费了不少心思来解释这类名字。我要指出，这些名字中不乏影射情欲的例子，如第83回中的“半截观音”以及其他一些细节。[109]

此外，作者显然热衷于编造巧妙的文字游戏以促使读者去考虑原文与本意有出入之处。如在开头第一回里，他异想天开地在“孙悟空”这个名字上开一个小小的玩笑，用古老的“拆字”法把“孙”剖拆成“子系”。当他进一步把这两个字与道家术语“婴儿”联系起来时，这一玩笑就意义深长了。接着，他再加以发挥，如让孙声称他无姓，这与双关语“无性”谐音，突出了他天地生成的观念。[110]后来，这一玩笑在第34－35回又重新提出来，把真的孙行者与假的“者行孙”和“行者孙”混淆起来，使孙悟空的身分完全摊了底。那种始而双关取笑，继则使之增添多层意义的倾向也在“心猿意马”这一隐喻上表露出来，它在开始时只是一个惯常的玩笑而已，但最终却被纳入更为广泛的寓言框架。书内最摸不透意思的文字游戏例子之一当推第20回里一行费解的韵文，其异文在第40回里又出了一次。其文如下：

当倒洞当当倒洞，洞当当倒洞当山。[111]

虽然我不能自夸已经完全弄懂了这行文字的意义（事实上它可能是一种毫无意义可言的韵句而已），我怀疑这玩笑所谈论的必然与实体和虚空这一互补概念有关，它不仅写了那互相嵌镶的高山和洞穴景象——如开头部分水帘洞内的洞天场景——而且也与深藏作者心目中更为抽象的实体与虚空等特性相呼应。至少，这一类的妙语迫使读者透过故事有趣的表面去思索隐藏其背后的可能含意。[112]

作者施展反讽笔法的另一个领域是他对各个人物的描述。有

时，它是出于对人物塑造的夸张法：如猪八戒的懒散、孙悟空的急性子、沙和尚的过分阴沉。这自然是本书显得幽默的基本因素之一。但是在我看来，重要的是书中着意揭露《西游记》中那些传统英雄人物的天性弱点的倾向。在刻划玄奘的无能和胆怯或是孙悟空与猪八戒之间有害的内部竞争中，这种倾向是显而易见的。然而正是在那些玄奘理应坚定（例如在性诱惑场合）但却暴露了内在脆弱性的重要事例中，反讽简直带有挖苦的性质。[113]同样的意思见于某些场景中，孙悟空被描写得极为脆弱，或者说他几乎施展不出他的神通。这类釜底抽薪的反讽手法有其特殊意义，因为我将运用这同一观点来解释《三国演义》和《水浒传》中那些家喻户晓的英雄一经写入小说便矮了三分的原因。

在转过来论述作者以双焦点反讽眼光来看待事物的严肃面之前，我必须停下来先说一下小说中的幽默之处。在本章的余下部分中，我将集中阐述小说寓意的严正读法，但若因此而否认小说也有其幽默的一面，那也将是一种重大的错误。胡适并不是第一个置清代评注家们的蓄意曲解于不顾而盛赞小说滑稽性质的评论家，但他的论点却一直是最有影响的，许多20世纪的中国小说评论家都引用了他的观点。由于他的论述，并且通过韦利（Waley）出色的署名为《美猴王》英译本，使这一观点也支配了小说在西方的声誉。[114]虽然我个人觉得小说的严肃一面远为有趣，但因为胡适是在本世纪初文学革命的思想背景下对这部作品作出上述评价，不言而喻，他的看法反映了那个时代的精神面貌；而且，那个说法本身也没有什么错误，《西游记》毕竟是一部非常滑稽有趣的书。但它也是一部相当认真严肃的书，它也许不是板着面孔的那种严肃，可是确实提出了一些严肃的思想观点。作了上述交代之后，我可以开始对作品的严肃一面试图谈些看法了。

（四）

为了论证《西游记》里有比它娱人的表面叙述更丰富的内蕴，我们就得从反讽的概念上转入与它毗邻的领域即寓言观念中去。

反讽和寓言毕竟是两个涵义相近的词语。它们的描绘手法都可以用一句话概括：言此意彼。[115]不过，反讽旨在贬损那“言此”的权威，而在寓言作品里则要求最终完全映指出那“言彼”的一面来。

把读者的视线从作品的叙述形态引向相应的意义模式——寓言的这一主要功能把《西游记》与其他三部奇书区别开来。因为那三部小说尽管程度不同地运用了反讽手法和暗示性的语言，但都不能说传达了这类本意。在《金瓶梅》里，我们确实觉察到寓言倾向的强烈气息，它促使张竹坡写出了《金瓶梅寓意说》一文，[116]但是很明显，《金瓶梅》与16世纪其他两部奇书一样，都远没有制订出一个连贯的寓言图案。

几乎凡有批评本传世的传统评注家全都赞同《西游记》应作为一部寓言来读。在这些评注家们的序跋眉批和行间批注中，我们发现有不少片段明言该书的寓言基础。例如，署名虞集的那篇序文就提醒我们说：

> 所言者在玄奘，而意实不在玄奘。所记者在取经，而意实不在取经，特假此以喻大道耳。

同样，19世纪评论家刘一明力言“其用心处尽在言外”。还有，几乎所有传统的评注家都处处用“深意”、“隐意”或“隐寓”等词语及隐藏在字面之下的意义。[117]这当然不是批阅者们不赏识小说受人称道的幽默。但正如好些评论中明白陈述的那样，他们总是坚持认为在脍炙人口的字面下另有一层严正的意义。[118]

说得正确些，当这些评论家用“寓”或“喻”等字样来指称这种未经说明的意义层面时，他们大半心目中似乎只想到文中含有某种说教的道理，而并非真正的引喻寓意。[119]因为这个理由，我要进一步论证小说属于寓言作品就必须把连贯的意义结构全部展示出来。[120]这样做，我就得首先阐明一些隐含寓意的关键词语；然后，再考虑这些词语如何在相互关联的机制中共同发挥作用——尤其是那些与故事叙述进展本身结合在一起的术语。说明了这一点，我就能转而对该书所蕴含的原意提出我自己的诠释。

前面已经提到，使百回本《西游记》有别于现存的所有先行

或并行的有关玄奘故事材料的现象之一是前者有大量寓意深邃的哲学术语覆盖在上面。倘使有关邱处机在该小说成文历史上所起作用的臆度确能证明有某种事实根据的话，那我们在“虞集”序内分解出一些对寓意有关键作用的术语一事，就会使这些术语最先被引入故事的年份推前到13—14世纪去。不过眼前所有其他能到手的证据都证明这一寓言构思来自一位16世纪的作者。

无论属于哪种情况，该小说文本的基本识别特征正是添入了这类寓言性用语。这类术语并不仅仅是随便出现，而是被画龙点睛地用在一些可想见的地方。其中一处就是在故事中的人物命名上，包括那几位有各种名号的西天取经者以及名字颇有启发性的妖魔，如“白骨夫人”、“红孩儿”、“铁扇公主”、“玉兔”和“多目怪”等等。当然，在那些从早先材料因袭人名的场合，我们显然不能说作者是出于他的寓言构思才绞尽脑汁想出这些名字来的，只能说是他洞察这些名字的潜在意义，在他自己的讽喻框架内充分发挥了它们的作用。(121)另一方面，有不少称呼这些角色的醒目的名字似乎确实是百回本小说作者首创的。(122)许多与刻划特定人物性格有关的图象细节也是一样。那紧缠心猿头盖以及包裹他那如意铁棍两端的金箍儿、猪八戒兼作武器和求取正果路上披荆斩棘的两用九齿钉耙、挂在沙和尚脖子上作为改邪归正前战利品保存的九颗骷髅骨，更不用提象征那些拦阻取经者的妖魔们之颜色、武器以及按五行的属性——所有这些都源自先前的原始素材，所以它们的运用与其说是创造新的意象还不如说是一个发掘隐藏于寓言中潜力的问题。(123)

这些寓意线索一旦出现在正文的某些特定处所就变得更加醒目。这主要是指回目对句以及前已提及的其他散见于文中诗词里。例如，第23回的回目“三藏不忘本，四圣试禅心”、第33回的回目“外道迷真性，元神助本心”和第36回回目“心猿正处诸缘伏，劈破傍门见月明”，都非常清楚地点明了这些故事中人物和细节的寓意。(124)原文中大量韵文诗句也是如此，我将在下面的论述中引用其中一些例子。(125)

这些用来把早先的故事系统改造成一部寓言小说的术语到底是什么呢?[126]首先，我们可以很快看一下那些与大乘佛教有关的各种术语。鉴于所叙述的故事是一次求取真经以超度大唐天下孤魂一事为骨架,频频提及如来佛和一些主要的菩萨就不足为奇了。在这些菩萨中，观音处于特别令人注目的地位，这不但由于她在大乘救世论上有显要的地位，还在于与这位菩萨相关的特定图象细节，尤其是她的“净瓶”，使人一提到它就会联想起小说中一些关键性意象。[127]

大慈大悲的救命菩萨形象在早先的故事传说中固已有之，决非百回本小说所独有——这些角色在现存的各种先前故事中就已有生动的刻画。[128]同样，小说中反复提及的“渡”或“登彼岸”概念也可以视为取经旅程的一个必要组成部分。这些概念在原始素材中也经常出现，不过，后面就会提到，在小说的结构中缩减了那结局终点部分份量一事大大改变了“登彼岸”的新意。[129]

至于直接引用佛经一事，在先前的原始素材里随处可见，特别显眼的是《法华经》和《金刚经》。不过小说中极少提到这些经卷，而相比之下，《般若波罗蜜多心经》被摆在醒目位置上，这构成了本书中心思想的导线之一。[130]

在一般佛教思想的领域内，作者并不一味偏袒任何一个教派的教义。例如，他在第12回安排了一场关于“大乘”与“小乘”教法颇为肤浅的惯见辩论。我们将要看到他对佛学上“自力”和“他力”或“顿悟”与“渐悟”的神学论争没有明白表态。[131]而另一方面,他特别重视“禅”的思想和意象。[132]这一点是值得注意的，因为历史人物玄奘自然与禅宗没有丝毫瓜葛（除非我们过分夸大禅与唯心论的共同基础）。不管怎么说，小说的寓意层面却大量凭借于禅的思想，无论有关现实的“本性”，还是一些特别爱用的意象,例如形成第36回解悟一景的核心中秋月色。[133]这样重视禅宗就把主要焦点移置到心性的顿悟,这将是我阐释小说的要点之一。

然而正是在引用道家的专门术语中，我们看到了把原始叙事材料改写成寓言小说的最确凿证据。我们虽然也能在先前的素材

里觉察出有这类术语的某些踪迹，但是大量套用这些术语一事无疑是孕育 100 回本小说概念的一个决定性因素。[134]

道家学说领域内最重要的术语都与炼丹有关。[135]撇开真正的朱砂本身不谈，我们还发现小说提到了某些与这种秘术有关的工具名称：炉、鼎、一种叫做“刀圭”的量具，等等。[136]最有意思的是运用基于阴阳、五行等各种名称的炼丹术语来指称故事中的几位中心人物：以木母指猪八戒，金公指孙悟空，黄婆指沙和尚。[137]第二套与小说有关的道家术语是那些和养身方法有关的名称：静坐、气功，还有最重要的房术修养。[138]我们将会看到，这些暗指晚明房术崇拜的术语在小说里占有特殊的地位，它们在许多情节中的阴阳象征上大做文章。

我们一旦注意到许多表述性交及其产生的后果的术语——“阴阳交媾”、“姹女”，尤其是“婴儿”——被同样应用到炼丹物质的结合及与此相应孕育了五行之“子”的意思时，这些不相干的道教术语就开始合为一体了。[139]这两套术语之间的关联由于运用“火候”这一术语而得到加强；这不仅是因为它在字面上点明了修炼过程中关键的定时问题，而且因为它同时与朝圣的主要护卫者“火猴”之名正好谐音。[140]正如前面提到的佛教学说那样，这些随手写进作品的术语使人们难以确认各个具体词语的宗派来源。但是，值得再一次指出，尽管这些术语散见于《道藏》的各种经卷，属于明代道教的通用词汇，但它们差不多全都能追溯到至少宋末和元代道家南教的学说、特别是邱处机和其他道家名士的作品。[141]小说中为某些评注家在字里行间寻觅的另一种道家思想是“性命双修”的观念，它在明代是特指男女交媾崇拜的，同时又超越道教学说范围含有更抽象的哲学意义。[142]

小说寓言构架中另一套占有显著地位的术语来自《易经》以及有关的著作。从广义上说，我们可以把该书的某些数象图式，尤其是一再出现的“九九”公式，与阳数“九”联系起来，这样用以描写取经功完的“三三行”便可以读成类似的意义。[143]有一些更富有经文色彩的用法出现在韵文、诗行以及其他具有寓意之处所

引的特定的卦名上。这种术语超越它们作为伪哲学词藻的惯常用法而具有更深一层的意义。作者常常意有所指，如“乾”和“坤”分别代表纯阳纯阴的意思。还有构成“既济”和“未济”两卦的“坎”、“离”两个半卦所代表的火行与水行，由于它们实指渡越江河而被赋予特殊的意义。[144]也因为在“后天”六十四卦序列中“既济”（即“已成”之意）被摆在“未济”（即“未成”之意）之前的颠倒次序，为解释小说关于取经故事结局的矛盾成果问题提供了一条关键线索而使这两卦深受人们注意。

考察这些泛指《易经》内容的引喻，倘若它们能归属为“儒家”术语与上述佛、道两家的词语相对，那我们就会获得某种平衡。但《易经》的语言，如阴阳和五行等，当然都不专属于这三教中的任何一家。不过，这一事实本身也许只会帮助，而不会妨碍我们，因为我正是要从明代儒教容纳各流派的折中调和出发来探索我的主要阐释要点。[145]

我希望对小说运用词语的这一番简略评论能帮助读者领会这个寓言性取经故事的语言天地所包罗的范围。至此，我得进一步探讨寓言作品中更为重要的功能。第一，这些孤立的象征性术语是如何连接成复合连锁图式的；第二，这些象征性的形象如何在故事本身的来龙去脉中相互作用的。尽管作品中到处点缀有上述那类寓言标签，但仅凭行文间各个人物的含有暗示性哲学名称，仍未能构成真正的寓言文学，尤其是因为这类标签中有许多都已见于早先的材料。[146]这些只能算是寓言作品的原始素材而已。它们只有在参与寓言中能动的相互作用时才能真正发挥其功能。

体现这条原则最明显的要数“阴阳”、“五行”等字样随处应用于具体人物的那些场合。任意把一些人物贴上五行之一的标签并不足以真正说明什么问题。诚然，说孙悟空是“金公”，猪八戒是“木母”，都确实传达了他们一些本性；孙悟空的活动精力，猪八戒的静态生命力。然而，这些词语只有当它们以整体故事的框架为背景相互作用时才会具有充分的寓意。

卦名术语的运用也是如此。按照对《易经》的基本理解，每

一卦位所指的实体本义只有在千变万化的整个循环结构中才能求得。这也直接关联到我对作品中取经之行有周而复始之感的缘故。[147]从这点出发，当我们注意到各种图式之间相互映照的情况时，那种巧妙的构思就变得更加引人入胜，正如那炼丹和房术修养的说法用阴阳和五行等术语来引出天地交合万物皆生的共同思想那样，与故事关系最贴切的“既济”和“未济”两卦中火与水的成分便同佛、道两教、甚至还有儒家著作中的有关意象产生了共鸣。这一点在论及修心这个16世纪中国思想界普遍关注的核心问题时尤其如此。这将为我把小说视为一部隐寓修身观念的作品提供诠释的依据。

然而当这些个别的符号进入小说的流动叙述时，也就是当我们按电钮启动整套装置时，即使是这些象征符号间复杂的相互作用也立刻成了可以称之为“寓言”的东西。[148]作者期待读者们用心去破译小说表面文字的密码这个事实，通过一些相当明显的隐喻表现出来。在第14回长老跨越文明之邦的国界收得他主要的徒弟之后不久遇上第一个“难”时，“六贼”这一蕴含教义的标签就成了听任感官的代名词；后来，在第72回，类似的标名法被用于七个不容置疑称之为“七情”的美女施展诱惑伎俩的情景。[149]在另外许多片断中，这些标签虽没有这么简明，但依然能衬托出一些故事的情景，它们却是如此接近宗教原义，使人只能将其理解为说教范例。例如第48回踏冰险渡通天河的“履冰”、第38回的“入井”、第13回的“伏虎”，等等。[150]传统评注家们通常总是不厌其烦地给这种事例加上注释，倒不是由于它们意义晦涩难懂，而仅仅是为了强调原文所要求的寓意读法。[151]

小说中有一些叙述关系运用主要人物以五行标记为主的象征刻画虽然不很明确，但却仍清晰可见。例如孙悟空和猪八戒一旦被看作五行中的金和木，第19回中收伏那头犟猪一场就显得依循了“金剋木”这一原则。这反过来又说明在第22回降伏凶蛮的沙和尚入夥一事是少不了猪八戒这一角色是“木剋土”或“木剋水”。同样的象征手法又进一步说明为什么孙悟空多半不怕火烧，

却拿水毫无办法，每遇有深水战斗，不得不求助于熟知水性的猪八戒鼎力相助。

这种对寓言人物的固定读法，也适用于小说的核心比喻，即用"心猿意马"一词来表示这只代表人心的桀骜不驯的猴子。[152]尽管说这是一个常用的词语——其实，在小说的某些早先素材出处中已有此说法——但如同小说的评注家们不忘指出的那样，它还是一语道破了整个寓言的含义。[153]

根据手头这一大套寓言机制，译读原文的寓意似乎只是一件简单易行的事。跟《金瓶梅》一样，这儿也有不少章节一眼就能看出是直言不讳的说教。这毕竟是一部朝圣者担负着神圣使命并凯旋而归的故事，全书以赞美和感恩的圣歌结束。鉴于那些寓言标识显著，小说的评注家们总是宣称书中不乏说教的本义。[154]然而重要的是，他们之中没有一个敢于宣称那贯穿西天取经首尾的大乘教佛门虔诚说法就是小说的原意。[155]他们倒似乎全都认识到了覆盖全文的道教术语及其他象征势必大大改变佛法故事的意义。

近代评论家（除了有一个例外）没有走向另一个极端，他们并不认为正文中既然插入了道教术语就需要对整个寓言作全面的道教阐释。[156]相反，他们倒是正确认识到这两套术语并非完全互相抵触，强调仙佛同源是小说的深层意义。汪象旭的《西游证道书》对此就提出了最清楚和始终如一的主张，蔡昇的重刊本中也重申了这一观点，类似的解释最终见于陈士斌远为复杂和晦涩难懂的评论中。[157]这种调和不同信仰的折衷立场也是19世纪刘一明评注的潜在特色，尽管他那篇有点令人失望的序文《西游记读法》被收在一部道家经卷中。[158]

张书绅站在问题的另一端上，认为《西游记》这部作品并不反映佛道玄学的奥秘，而完全是对儒家学说的寓言式阐述。张固执己见，把全部小说看成是《四书》基本教义的一种长篇注释，这至少在大多数现代读者看来可说是古怪的观点。[159]但我要设法在这里指出，如果我不太拘泥于他的教条式的诠释运用，张的见解

也许相当符合小说的思想基础；无论如何，陈士斌在其具有卓识远见的诠释中经常乞灵于某些相同的儒家观念。[160]

也许除了陈士斌的评注之外，大多数这类读法都有把小说的救世超度寓言注入独一的教条模式的倾向。然而对小说作过分简单化解释的主要缺点就是无所不在的反讽曲笔迟早会削弱那些甚至是作者本人提出的说教内容。举一个例子说，所有这三教的代表人物在小说中都受到相当一致的抨击。至于超度苦难的大乘佛门，作者在好多章回中似乎颂扬了佛主和菩萨的施恩，但这些都被其他许多情节修正了，在那里，给以强调的恰恰是他们的挫折和法力有限。[161]

对拘泥字义的佛家教义的贬损，通过玄奘法师的打坐、禅定等方式以求自力顿悟的戏谑和讽刺描写，更是达到了淋漓尽致的地步。小说中的玄奘经常处于神经质状态，耐不得饥寒，为个人安危担惊受怕，与他面容沉静，散发出圣洁光轮的传统图象适成鲜明对照。[162]这一点在一些故事情节中表现得最为清楚——尤其是在第 36 回与第 64 回——他在那里表面上达到了彻见心性、了无杂念的典型境界，充溢着皎洁的明月意象，但这种场景常常终于显得是一种虚假的打坐把戏——一种直接引起情欲色彩的新纠纷。

若不是书中描绘的道家人物也尽是猥亵可笑的角色，小说似乎当真是在阐述道教概念似的。小说中的道士大都是披着各式伪装的旁门左道：骗子、庸医、呼风唤雨之徒，且不说那些身穿道服的大小妖魔。[163]这里也存在着假修道与性升华之间的生动联想，这对 16 世纪道家"修炼"法强调各种房中术来说具有特别的意义。小说中儒家型人物的形象也好不了多少，因为在这些人物登场的少数几个地方，他们与其说表现得道貌岸然像是正人君子，不如说更像昏君和佞臣。最切题的一点是，在充分体现儒家价值观的那些地方，评注家们常常斥之为十足虚伪的"道学气"。[164]

倘若小说作者不让我们简单地用佛、道或儒家的教义来解释他的作品，那我们如何来阐述西天取经这一寓言故事中通过坚忍

和超越凡俗来追求最高境界的本意呢？还有在传统的故事中再用上大量哲学词语究竟要达到什么目的？大多数20世纪评论家会简单地回答说，这些东西根本没有任何特殊意义，它们仅仅是润笔，至多是一种文字游戏而已，用来愚弄天真的读者的。但我认为，光看那词语的数量，又看它们如何与叙述结构紧密结合一起就不可以这样一语了之；至少，与小说成文时期的思想和文学背景更为接近的明、清评注家们是不愿听取这样结论的。

然而对小说寓意作出详尽解释这一摆在我们面前的任务决非轻而易举。寓言结构并不一定是天衣无缝或前后连贯。事实上，就连传统评注家中无畏的先驱者有时也承认他们无法破译作者的寓言密码。例如，蔡羿和刘一明都承认作品有许多无法判读的片断，就连智慧过人的陈士斌竟也在小说某处掷笔兴叹：

> 此篇从头至尾，翻复数过，掩卷沉思，而终莫得其解。[165]

正因为我不敢自以为具有陈士斌的见地，所以我更应勉力为之，不能因此裹足不前。现在已经很清楚，我认为小说的寓意必须通过16世纪中国的思想背景，尤其是对照通常所谓的“心学”去理解。[166]为方便起见，我在下面将主要以理学的名目来指称这一整套思想基础。当然，这并不意味着完全无视佛、道观念在这一混合体中的存在。我的意思是恰恰在“心学”这一范围内，这三家所运用的各种术语最为融洽；因而，“三教合一”与其说是一种人为的折衷主义运动，毋宁说更像是整体的结合。倘使新儒学综其大成这一广义的观念正确描述了产生这部寓言小说的所谓文人思想基础，那它对我的评论就有特殊的重要意义，因为它再次加强了我认为《金瓶梅》富有新儒学意义层面的观点以及我接下去要在治《水浒传》和《三国演义》两章中继续强调的看法。

宋代以后的心学融合了三家之说一事，从小说中某些术语分别与明代这三教有着特殊联系这一点上得到了证实。体现佛教观念的除了正文几个关键之处非常显眼的《般若波罗蜜多心经》之外，我们还发现了对“禅心”和“明心”的强调，更不用说第14

回取经旅程开始处援引的“佛即心兮心即佛”之句了。[167]在道教思想范围内则指向同样结论的关键是其时已成为定例的通过“内丹”这个几乎总是指自我内心的暗码的这一概念来重新解释所有涉及炼丹术的词语。[168]这完全符合明儒把“修身”重新诠释成主要是“修心”的那种看法，“修心”一词事实上包含了前面援引的所有其他观念。[169]评注家们完全明白这种在思想遗产中术语和观点汇流的情况。张书绅企图把小说中所有涉及“心学”术语的地方都看作是表述了《四书》概念的代词未免有些牵强附会。[170]但尤侗的序文开门见山指出佛家的“明心见性”、道家的“修心炼性”和儒家的“存心养性”实在是一以贯之的等价概念。[171]尤侗选取这三个连贯“心”和“性”这一对相配的词语来加深这种整体结合，因为无论是在佛教的成正果（如“禅性”一语）或道家的升仙观念中，“心”与“性”这两种界境往往是几乎相互替换的，而在许多理学的文字中也有相同的意味。[172]

（五）

点明了上述参照体系，现在可以进而谈我对《西游记》作寓言式的析读了。一开头就得注意作者煞费苦心地使人们跳出小说取经成佛的简单模式。尽管那一队时现动摇的师徒跨越一个又一个莽莽草原、经历了种种艰难险阻，但我们对这一历程依然有某种兜圈子的感觉。[173]至少他们似乎是在跋涉同样的山水，经受同样的外界或内心磨难，而最终到达福地时，不免令人怀疑这是否就是他们出发地大唐天都。

更令人百思不解的是整个旅程究竟有无必要。这样的疑问不止一次地被提出来：为什么那位腾云驾雾的猴子不可以一个筋头越过喜马拉雅山去把那部渴望已久的真经取来，使他那位凡胎肉躯的师父也可免受更多的苦难？[174]“无字真经”这最后一个反讽便是个明白无误的玩笑，除非我们要着重强调中国哲理话语里常言的那种“空灵”经卷可取的意思；那样，“真经”最后复归一事本身又进一步贬低了取经功完的意义。[175]鉴于拒不给经卷这一最后

点睛一笔只有小说中才有，对照《大唐三藏取经诗话》与《杂剧》各种凯旋结局，我们只能把它看作是贬损取经之行的又一反讽笔法。

这一问题的解决办法，并不像某些晚近评论家一直坚持的那样，把取经故事当作《天路历程》那类书来读，而应把它看作是内心求道的写照。[176]这从全书包含这么多心学术语一事已得到了强烈的启示，小说中不少地方几乎是直截了当地陈述了这一点。例如，取经师徒后来日夜奔赴的灵山，在第1回里就转弯抹角地在“斜月三星洞”这个字谜中把它比作为“心”；乃至后面第85回当灵山已经遥遥在望时，他们又被告知：“灵山只在汝心头”。[177]

不过，简单地说这场寓言式旅程无非是内心的修炼与其说解决了问题不如说带来更多的疑问。为了在这诠释骨架上添补些血肉，我们必须说明下列事物的寓意：这种内心历程的路线和进度、一连串情节的次序、取经路上重重障碍的性质等，我也将不得不重新阐明取经终成正果这个目标的意义，以及百回本改编传统材料如今留给我们三个而不是一个求道故事的原委。

让我们从分析唐僧师徒在心灵历程中所遇到的各种障碍入手。初看之下，摆在我们面前有待克服的是一系列外部阻碍，从无往不在的高山河流等物质屏障到那些更富于想象力的闭塞物，如第64回一座高峻的荆棘岭，第67回那条望不到头的烂柿弄；所有这些，都无非是指心灵的，而不是真的物质障碍。

至于形形色色的拦路妖魔，也是从一开始的单纯邪恶转变成了更为复杂的象征物的。例如那些人迹罕至的魔窟的各种图象细节，连同它们特有的石器家具，完全像是仙道隐居之所。在大多数场合，我们到最后才获知这些“妖魔们”原本都是仙界子民，只是因思凡才被暂时谪放到世俗人间的。就连取经的所有徒弟也都是这般身世：猪八戒、沙和尚、龙马，无一不是如此。最突出的要数孙悟空，作者把他的早年生涯在小说开篇部分作了大量叙述，以防读者忽略了这一点。在以后的一些场景里，孙悟空继续透露出他与威胁取经之行某些魔怪之间早有过交往，其中最引人注目

的是牛魔王。[178]但这时，我们早已被告知："菩萨妖精总是一念"。诚然，在取经之行刚开始时，对妖魔们内在本质的这种理解就清清楚楚地表达过了："心生，种种魔生，心灭，种种魔灭"。换言之，所有这些威胁取经者骨肉的妖魔实质上就是表明修炼过程中的昧心状态。[179]

在这里，我要进一步详细叙述一下各个不同情节里[180]隐喻修心过程中的那些特定陷阱魔障。最明显的是那种主要由于疏忽大意或缺乏警惕，而使取经师徒受到严重挫折的障碍。这包括每一情节开头处取经者惯有的麻痹自得情况。我们看到他们从前一危难中刚解救出来重又泰然自若地踏上西去之路但又毫无戒备地落入另一个翘首以待的妖魔毒手中。有时这种疏忽表现为不听某些特定劝告的结果，譬如第 50 回，他们不能呆在孙悟空给划定的圈内；也有的是他们不能妥善保藏好某些神赐的救命宝物，例如第 16 回师父的袈裟被偷，以及第 88 回正当他们大功即将告成洋洋得意之际发生了武器失窃事件。[181]

这一问题的最有意思事例见于第 36 回中的关节眼上，唐僧在一个月光皎洁充满光明象征的典型场景里急于求悟，但结果并不是他所想得到的功成正果，而是产生于他自己梦幻意识中的新磨难出现了——一个不无性欲色彩的考验。这一情节的寓言标签对这一点是十分清楚的，我们先被告知："功到自然成"，接着又说"功未完成"。[182]

然而并非出现在这个寓言作品中所有精神障碍都只表明修习不够或过早宽了禅心。相反，某些情节倒是集中表现了 16 世纪思潮中一些哲理问题。

在这类主要的陷阱中有一个是"不和"问题，它在好几个关键场合几乎达到要中断取经进程的地步。这在翔实描述取经集体分裂的那几个情节里表现得最为生动，那就是两次"放心猿"事件，每一次放逐都导致几乎解体的危险状态。汪象旭简明扼要地把它说成是"心身相离"。[183]这两个情节是再明显不过了，它们似乎只是幽默地表现为在取经师徒队伍中有意志上的小冲突。这是

小说表现幽默的常用手法之一。但是当我们在本章后面对“放心”概念进而作精细注释时，我们就会发现这里提出了一些特殊的哲理含义。

本书思想内容的观念的轴心之一是将合与分进行对比。小说以此为序言一开头就论述宇宙的和谐循环，接着就描写尚未开天辟地的完美世界及其丧失。它通过美猴王穿越水帘进入一个洞天福地之后又为身在与世隔绝的天堂仍未免老死而苦恼这一情节，用神话方式表达了这个思想。类似的观念在取经故事主体部分的开头处也加以渲染：通向佛国之路，从繁华升平的大唐境界转入陷阱遍布、崎岖难行地区，要在“两界山”处跨越概念上的界线——这一意思就这样在稍后到达“双叉岭”时就再次得到加强。(184)

紧接着，作者对“分”的问题的关注又戏剧性表现在“六贼”这一情节上。这儿，我们的注意力被引向该问题的一个特定方面：多重性对于内心修养要求志诚专一构成了障碍。这一主题通过名字中带有数字的群魔威胁取经队伍团结和完整而不断得到寓言式体现。如第58回有“六耳猕猴”，第62—63回有“九头驸马”等等。(185)托名“李卓吾”的评注家就明确地把后面这个妖孽注为“喻人之头绪多也”。(186)第58回里的六耳猕猴事件更是体现这个观念的生动事例，因为由第二次放逐引起的失和直接招来了这只代表多重性邪恶的多耳朵怪物，它立刻以假心猿形相出现在师徒们面前，使他们真假莫辨。(187)从猴子的“无性”跟心的危险折射出现各种不和的冲动之间的联系，使我们还想到这一观念的又一侧面，那就是在“多目怪”（也称“百眼魔君”）等情节中所隐寓的过度离心问题。(188)

这就把我们引向执心的问题，尤其是情欲的挑逗力。作为一部专门描写和尚取经的小说，其中会有这么多常被忽略的专门处理性诱惑的情节，确是令人吃惊的。这一主题在第23回猪八戒缠住在名如其实的欲网那一节里已经相当醒目，在小说的后半部，它就开始据有统治地位，成为第53—55，第72—73，第80—83和

第93—95各段情节的核心。在这些片断里完全可以看作是有关色情的意象向长老的纯洁进袭或揶揄猪八戒在性问题上无法自持。事实上，我已注意到，在不少片段里，作者本人也耽于性的影射，例如第53回里的双关语“禅门”，或如第83回在“半截观音”一词上所开的玩笑。(189)

不过，在这些受诱惑的例子中，除了单纯的坚忍意志之外，还涉及更多的东西。举个例说，作者对几个施展诱惑的场景不惜笔墨竭尽可能地作了有声有色的渲染，第23回就是如此；第72回里，猪八戒化身为一尾圆而且滑的鱼，一头钻进池溏里与一群正在洗澡的赤条条女妖嬉游一节的挑动情欲手法真可与斯宾塞的“极乐闺房”媲美。(190)当我们读到第93—95回玉兔儿那一段时，正值取经的目标已经近在咫尺之际，作者对玄奘似乎失身于妖精，中了后者为欲破其真阳所设下的圈套一事作了生动的描绘。(191)

我们不妨再次把这些片断当作抵抗肉欲引诱的警言来看待，或把它们视为对和尚系色中饿鬼这一流行说法的讥讽。不过，从小说的寓言结构看，不如把这一主题与另外几种哲理问题联系起来更有益处。

其中之一是广义上的爱心问题，并不局限于性欲一事。(192)正是唐僧多次由于富有同情心的天性使他陷入极端危险之中。关于爱心有碍于参禅的看法，许多评注家都曾强调指出过，认为它是皈依佛门的主要障碍之一，即使这种爱心本质上是贞洁的也罢。例如，张书绅常引用“物欲”这个儒家概念来注释这些片段。(193)评注家“李卓吾”则运用更道地佛教观念“欲网”来解释这种意识的缠结。(194)在这一背景下，作者执意用“饿眼”的意象来体现性经验的虚幻性质，这标志着又一共同的理解把《西游记》与《金瓶梅》联系了起来。(195)

这一观念主要是指个人意识不能自已的情况——即所谓“迷色”的关键问题，我在《金瓶梅》那章里已经论及——小说本文以“乱心”、“动心”、“乱本”等词语来描绘这种精神状态，我将在后面再谈到它们。(196)例如，第23和72两回都给无可置疑地冠

以含义相同的题目；还有第81—83回“地涌夫人”那段情节也有充分表达这同一观念的词语。[197]这儿顺便提一下，我们又有了一位早已出现于小说素材中的人物被作者挑选出来，根据自己的寓言构架作了特殊处理。[198]

第54和55回西梁女国颠倒阴阳的性关系一节也是如此。这一情节以不同形式在大多数玄奘故事系统里都曾出现，甚至在这位历史名僧的《大唐西域记》里也有明文记载。但在小说中，它是被赋予高度的寓言功能用来探索色情迷乱问题的。[199]这方面尤其有趣的是某些小说人物竟以“姹女”一语称之。鉴于这一比喻与明末道家崇尚炼丹和房术的教派有联系，那就不免得出如下结论：小说插入这些术语反映了16世纪人们对拘泥术语的原意而导致性泛滥一事所引起的一种反感。陈士斌在第54回一条评论中对此作出了强烈反应：

……成仙作佛虽不能离男女化生之道。第非形交而顺其所欲，乃神交……[200]

性欲问题在小说寓言结构中占有这么多篇幅的理由也许是它实质上牵涉到作品中蒙昧意识的几乎所有方面：内心失去平静、不成比例地强调个人成佛、心绪失调等。上述不少寓言性障碍反映出来的各种意识状态问题都可以归纳为视觉衰退或受到蒙蔽。有时，这被戏剧性地表现为取经师徒面临真实危险而有眼无珠或拒绝听从劝告和禁令。孙悟空被刻画成具有非凡眼力的人物，第1回刚开始描绘美猴王时他就有了这种属性，这点确实是非常重要的。但即使是孙悟空，作者也坚持使其有遭遇故障的时候，特别是遇到施放“邪火”的烟尘，他纵有火眼金眼也无济于事。[201]

这种视觉失灵有时被说成是对阵的妖魔施展诡计的效果。这样，我们就遇到一些围绕以假乱真等观念或因武器、寺庙等事物甚至取经者本身真假难分而出现的情节。[202]假如从广义上看，那大多数情节都涉及某种冒名顶替或颠倒黑白的各种形式。在绝大多数情况下，这种视觉失灵状态最终体现在妖怪幻化成为他物，把本来面目隐藏在某种封闭物件之内，只是在迫不得已时才出来

"现本相"。[203]

这就把我们带到了取经师徒面临的最后一类哲理问题，即一路上暗中尾随的魑魅魍魉的含义了。就如在几乎每个情节里那些妖魔自己最后都躲入山洞、水底或各种窝窟一样，这些魔怪大多用这种或那种封闭物，企图将取经者也都禁锢起来。这种"武器"从货真价实的金钢套、绳索到各种稀奇古怪的玩意儿：葫芦、净瓶、褡裢，甚至铜铃或半球形金铙。[204]鉴于这种模式是经过精心设计，作者虽然是别有用心不仅仅是为了炫耀稀世兵器而已。评注者常常指出，那些圈儿、套儿的诱陷意象在不少处都非常明显地蕴含一种特殊的意义。[205]例如，这种意象在第33回表现得最为清楚，在那回里有另一种"净瓶"（这次不是观音盛甘露的那只净瓶，而是能够"装人"的瓶子）成了师徒四人的一大威胁，因为一旦被装入瓶内，他们就会化成几滴脓血。能够解救师徒们逃脱厄运的只有一种可以抵销这些禁锢装置的象征意义的什么物件了。我们下文就来讨论这个看来实在难以实现的任务如何得以完成的问题。

在论述了修心成佛路上的某些障碍物以后，现在让我们进而讨论取经师徒在这个寓言性的取经过程中是如何对付并克服这些障碍的。首先，我们必须重新考虑故事中西天之行的大致方向和进度。如前所述，组成小说的多数大情节都可概括为一个周而复始的发展模式：先是师徒们在路上悠哉游哉，庆幸他们刚闯过了先前那道险恶的关口；不料这种平静没有保持很久又被饥饿寒冷等困难打破了，就在这种一波刚平一波又起的意识波澜中冒出一个妖怪来。经过一次或数次偷袭或施用暴力，终将唐僧（有时也兼及徒弟）从防护圈内劫走，并把他们打入一个隐蔽的魔窟。通常不是开头就被擒俘数内的孙悟空，依仗火眼金睛（或借助他人神力）找出这个暗窟所在，但并不能一下子就破除魔力。在大多数情况下之下，他都是寻求外力援助——由神佛秘授机宜、魔器，或是救援的神佛直接干预——才最后降伏精怪：现出本相，魔障解除，使师徒们得以自由自在地继续上路，直到不久后又遇上另

一场危难。

就小说的整体上说，西天取经是在一个可以预见的普遍模式内进行，但还是有一些重要的变体在路上出现。[206]首先，鉴于作者在削弱直线西行的基本概念及其必要性上面所作的努力，要在寓言式循环往复的总体结构内掌握他安排一系列情节顺序的真实意图是非常困难的。假如我们能辨别某种逻辑关系，找出那修行成佛登天的步步阶梯，那将会是有益的。这正是评注家们在众多评注中想要做的事。例如，汪象旭对紧接着第 43 回渡过黑水河之后又在外力协助下于第 49 回中渡越形似的通天河一事是这样解释的：

外道已除，双关已过，则吾身真水自可通天。[207]

不过，这种读法充其量只能说是局部可信。我可以利用蠕蠕而行的取经途中多处加以强调的种种精神改善历程来把我的观点建立在更为坚实的基础上。我已论及作者似乎在小说的下半部里更热衷于处理性欲的问题。我还认为，师徒一行在其使命行将完成的最后阶段里紧密团结的程度有了引人注目的提高。[208]但尽管如此，我们仍不能确实地说，取经进程从此就一帆风顺即将大功告成了。恰恰相反，我们看到小说末尾仍出现大量倒退迹象：孙悟空和猪八戒间的固有矛盾迟至第 85 回时趋于表面化了；同时，玄奘尽管一路上经受过了无数磨难考验，但就在被强行保驾到彼岸之际，他仍一如往昔，胆怯不安。也许更为严重的是，我们亲眼目睹他的冰清玉洁美德就在其行将功满成佛前夕、于地涌夫人和玉兔事件中，受到了最恼人的污损。

西天取经的完成究竟应看作是逐渐积累功德的过程还是刹那间的立地成佛，这恰恰就是中国佛教哲学中渐法和顿法之争的问题。从这点出发，取经在开头和结尾都遇上一模一样的障碍这一事实推翻了西天之行的表面进程，它使人产生了这样想法，即这一虚幻进程本身也许就是修行成佛的最大障碍物。至少这一想法会有助于我们理解小说中一个不甚晦涩的主题，即西行的终极目标并不在于得到道路尽头的可疑经卷，而在于漫漫长路本身。小

说的最近评注者陈敦甫在其独具慧眼的诠释中把“经”这个词注释为“径”，就贴切地表达了这一观点。[209]

不管怎样，作者对这一问题的寓言处理似乎并不是绝无异议的；至少，传统的评注者们在这一点上有很多意见分歧。“李卓吾”本评注者就是其一，他否认逐步修行的价值，坚持认为最终悟道必是一刹那的事。他写道：

岂居前后，悟即刹那。[210]

那些主张按更严格的道教思想来诠释这西天取经寓言的评注者们偏重视渐进的观点。如蔡彝敏锐地指出，顿法在佛教思想中还说得通，而在道教学说中，得道的观念寓于修炼的缓慢过程之中。[211]陈士斌以其特有的宽广视野，认为两个方面也许都有必要：一面要坚定不渝醍醐灌顶地修炼，另一方面则依恃明心见性的顿悟。[212]

这个问题的另一个侧面出现在依靠本身努力修成正果和依靠外力救赐这两者之间的表面矛盾，即佛教思想中常用“自力”和“他力”成佛的术语所表达的东西。在理学思想范围里（或者在道教里也有），我们看到有一场同样性质的争论，孟子的名言“人皆可以为尧舜”里多少包含有可用来理解这场争论性质的道理。[213]小说在表面上为外力救赐提供了一名非常重要的角色。在两个开场部分里叙述了救世警言之后，故事即转到一系列通过神佛尤其是观音菩萨的干预，从富有寓意的危难中解救取经师徒的情节，直到第 98 回里佛祖本人终于授予企盼已久的经卷。[214]

问题有正面，也有其反面，即孙悟空无力自救之事。[215]这一点在小说中很重要，不但因为在长篇开场部分中我们已经明确得知猴王寻求自行得道的尝试已告失败，而且还因为对他在民间传说中英雄形象的这种贬损恰恰提醒我们注意到四大奇书中都宣扬的个人能量有限这一要害问题。这一点我将在评论《水浒传》和《三国演义》时再加以阐述。[216]

无论如何，我们可以在这里注意到在实行这种寓于《西游记》的超度得救方式过程中另有几种非常重要的变体。首先得区

别两类情节，一类是经过与巨怪恶战获救的情节。它们经过作者出神入化的描绘最终导致全歼群魔，或至少经过正式口头交锋或其他形式的较量打败他们。[217]另一类情节是取经师徒干脆在夜深人静之际摸黑潜逃。这一区别在概念上则与下列情景的对比又有联系，即降伏妖怪与一网打尽。前者让这些任性的妖精被其神圣的主人召回，后一种场合则是焚毁魔窟，把大小妖精斩尽杀绝。[218]这后一种情景的意义通过"斩草除根"一词在小说中的反复出现得到充分启示。小说后半部特别突出的那些涉及色欲威胁的情节中总是一味采用这种极端的解决方式。[219]

也许最古怪的，但显然是作者所偏爱的降妖之法，不是靠正面袭击，而是靠不同形式的内部进攻。这在某种意义上说是前面已谈到过的包围和自我封闭的另一方面。这一模式以多种不同的方式表演出来，经常显示出较丰富的想象力。例如，在第 17 回里，孙悟空变成一粒仙丹突破妖魔的防线；第 82 回里，他先是想隐藏在一杯酒的泡沫里进入敌人体内但失败了，后来他又变作一个甘美熟透的红桃，方获成功。[220]第 65—66 回发生在小雷音寺那段情节就是明显的这类例子。开头，孙悟空被关禁在一副金铙内，后来凭借龙角之助才得钻出脱身，但不久又被装进妖怪的搭包儿里。最后，这一魔法被破除了，但不是把妖怪装入另一只口袋，而是悟空钻入后者体内，这一次是变成一只甜美多汁的熟瓜。[221]诱骗妖魔吞食的策略似乎也反映在另一种在概念上有关联的模式中，在那儿，伏魔的秘密在于骗使他现出原形，仿佛一旦验明正身，魔力就随之减弱到一个有限自我的尺度了。[222]

所有这些事例为某些章节中取经师徒得到单纯拯救的恩典提供了重要平衡，因为在这里，面对与降伏魔力的问题显然更多是属于概念性的，而非物质性的。在前面所引的几个事例中，我们看到破除自我封闭的一种抽象形式：破除包容魔力的方法不是依靠自我扩张，反而是仰仗自我收缩。

这就把我们导引到原来的读法观点上来，如 16 世纪思想家所理解的那样，把《西游记》这部寓言小说看作本质上是修道过程

中内心斗争的写照。在评述中以寓言形式表现的该过程中某些主要障碍意识以及克服它们的手段之后，我们就可以在个性意识的水平上，就其问题和解决办法，来重新考虑这些相同的论点了。细读小说，就能发现作品并不仅仅是一大堆道教术语套在一个佛教传说上面而成的故事。小说中到处可见的三教混杂的心学语言，实质上决定了书中寓言形象所代表的意义。这种哲学语言不但给这个寓言旅程所提的问题重下定义，也以修心的各种概念化措辞暗示了可能的解决办法。

这些程式的最明显事例见于对“放心”这个观念的运用。它被直截了当地安插在两个关键情节之中，先是第27—31回，后又在第56—58回。这两个情节中都“放”了心猿（在这儿必须读成“放逐”的意思）。这两起事件带来的“无心”状态所造成的危机提出了关于意识的同一理论问题：由于慈悲心（在这儿是错认了对象）和自负的矛盾心理，出现了心绪散乱现象。作者造作设计这两个情节的原意无容置疑地是为了提供一个能体现理学修心概念的寓言范例，它基于孟子对真正“学问”所下的“求其放心”而已的定义。(223)

上述两个情节的进展情况足以看清这一点。在前一情节中，孙悟空一被放逐就拆散了师徒一行，使他们很快落入黄袍怪魔掌。直到最后，他们不得不苦求心猿回来。这分明是按照孟子原文设计的情境。当小说后半部重现这一情景时，作者通过让“二心猿”出场而引发虚假个性问题的寓言式探索深化了这种失心状态的意义。在后一情节中，两只心猿的争霸实即为一种意识折射，当我们获悉全部混乱是由一只名符其实的六耳猕猴一手造成时才顿时大悟。由于这些情节中的命题是用典型的“放心”观念制定的，因而处理问题的妙方也就在于小说多处提到的在“存心”、“求心”或“收心”等等。(224)

在小说的许多场景中冒出来了与这个问题大同小异的概念，那就是“动心”这一题目，它正是孟子所谓“不动心”的反面。(225)我们在每一段情节中几乎都能见到这种观念的反映：起初的宁静

心态被一阵急躁和不安所打破，由此按上述“心生种种魔生”程式招致灾难。[226]典型的情况是，“动心”以发怒的形式出现。从“恨逐美猴王”一场中那次使玄奘“失了心”的脾气大发作到体现在红孩儿及其三昧火的车子等暴怒图象上的那股怒气意象冲天，都是如此。[227]作为身体器官的心脏和孙行者形象所代表的五行之火（他与火和金的象征都有关）之间的传统联想有助于说明小说中许多这类的意象。这一方面涉及他能驾驭自然界的火，但另一方面却无法对付失去控制的“邪火”，后者富有寓意地表现在红孩儿和铁扇公主那两个有关联的情节里以及故事的另外几个情节中。[228]

与此同时，通过“风”这个母题的各种用法，引出一些相似的联想，它包括由猴王驾驭相对轻缓的“巽风”以及各种妖魔作法召来的狂风。不少妖怪就以这些妖风命名。[229]一句话，我认为所有这些呼啸怒号等等所暗示的就是“乱心”这个概念。我们在《金瓶梅》中早已熟识心绪紊乱是怎么一回事。[230]能解心绪混乱之毒的药分明是要镇住精神能量爆发的镇静剂。这个观念恰恰符合小说构思中的核心比喻“定心猿”。[231]这一概念不但给长期以来《西游记》故事的各种文学素材中关于心猿的曲折比喻提出了一个出色的颠倒用法，而且它也透露了小说的整体构思：在心猿降伏与皈依之前先铺叙他大闹天宫这段前所未有的长篇序幕。没有这段描写，取经之行就无法启程。

除了第7回里明确突出定心猿这一范例之外，“定心”这个术语在小说中并不常见。然而包含“定”的这个字的其他词语在正文中却屡见不鲜，其中最重要的是“定性”，用“性”字替换了“心”字。我们在前面已论及这两个字的意义紧密相联，在许多上下文里几乎可以调换使用。而这种意义上的连锁纽结一旦成立，那么下列细节，如孙悟空在第3回里得到早先大禹用来给天河“定底”的神铁造成的如意金箍棒，第28回里，玄奘被绑在“定魂柱”上，以及小说中几次“定风”的情节，等等，就都被赋予了更为特殊的意义。[232]

同时有一系列含义几乎相同的术语用在小说及其评注中来表达类似的观念。它们有“宁心”、“静心”、“安心”、“治心”、“降心”——前面提到的“收心”和“存心”就更不用说了。[233]这里要补充说一下，对于安定心绪的意思如此反复强调是与当时三教信徒们都主张“静坐”的风气有密切关系。

不过，到明代末年，对静坐本身已有了多种不同的意见。[234]我们也许能在小说对某些其他术语的挑拨性用法上看到一些对这一问题的一点反映。如“不动心”可以是心灵平静的一种理想状态写照，但若是像一潭死水，使心灵开始发霉，那这种状态就不见得怎么理想了。这就成了理学词语中所谓的“心蔽”，即指心给一层私欲杂念的尘埃蒙蔽了，失去明净，不能洞察万物本性了。我不能列举出本文中直接表示这一观念的明确例证，但我们确实发现有许多与此相关的观念，评注家们也随时对此加以论述。[235]另一方面，小说中经常提到矫正这种情况的可行之道，其中之一是“洗心”的概念。[236]这原是佛教用语，但此时已完全成为理学词汇，在小说好些章节被并入“明心”这一观念之中。譬如第 36 回和第 64 回，玄奘在皎洁的月光下感悟到这种颇有反讽意味的描写，促使读者透过这一术语表面的佛教意思去思考更为深刻的含义。[237]

另外对修心功夫有两个特殊障碍值得在此作一番考察。其一是两重性和多重性的问题。我们早在第 57 和 58 回已看到了“二心”这一术语的富有寓意的用法。[238]现在我们可以加上小说中常用“多心”这个在白话里带有幽默口吻的术语来讥笑玄奘的复杂心情。[239]另外，还可从小说经常提及《般若波罗蜜多心经》的简称《多心经》（该名是梵文最后一个音节添在汉语名称之前而成）上觉察出一丝玩笑的意味。[240]多心的问题至少在一个情节中造成了寓意深刻的戏剧性场面，那是在第 79 回里，孙悟空剖开自已胸腹，露出一大堆尚在搏动的心来。[241]这一细节本身也许并没有多大意思，只是对玄机道术的一番戏谑而已，但由于它被安插在一个术士为给国王治病而取人心做药引的鲜明意象中，孙悟空展示“多心”奇景恐不会是完全无缘无故的。

最后一组意指从正道上走迷心窍，导致精神失调的有关概念有“迷心”、“执心”、“偏心”等。[242]正如作者和评注者的用法那样，这些术语在小说中主要是指旁门外道的流毒，矫正之法就是“正心”。[243]

我在上面几页里的讨论焦点完全转到把修心观念作为理解《西游记》寓意的基础上了。不过我早就说过，理解这部书还赖于把自我的个体因素结合为有机整体的概念。根据理学的修身概念，“心”与“身”都相会在“自我”这个综合范畴之中。这样，表面上的矛盾就可迎刃而解了。在这个意义上，“修心”和“修身”这两个术语在涉及实体的内外两面联合时，事实上变得完全可以互相通用。基于这个理解，我们现在可以进一步详细探究体现在这部寓言作品中的自我合一这个概念。

让我们先考察一下修身修心这正反两面，即自我与社会及整个世界间人际关系的调节。《西游记》尽管明显倾向于内在自我的诸种问题，但是认识到它并没有完全忽略那第二方面这一点也是很重要的。产生社会结合问题的最明显之处在于取经队伍本身的内部。虽然阻挠取经师徒和谐关系的竞争与乖戾这两个阴影一直伴随到旅途的终点，但我们仍能看出这方面是逐步有所改善的。而且，作者在叙述过程中对材料的取舍是颇费了一番心思的，他让取经队伍的每个成员都对西行成功作出一定贡献。除主角孙悟空外，猪八戒在第22回，64回和67回挥动他的铁耙或潜入水底卫护同伴；第53回里，沙和尚为他的怀孕同伴取来了解胎气的水；甚至那头龙马也在第30回的一个场合出力，把自己变成一个舞女，挥动一件不像样子的武器奋力搭救主人。[244]

作者描写取经师徒间时断时续的合作情景并不仅是为了取笑。这一事实清楚地见于他一贯采用抽象隐喻术语来形容他们起伏不定的结合程度。作品中既有他们之间某些公开分道扬镳场合的寓意标签，也有描写他们重新团结起来的短暂状态则如“四众和合”、“合意同心”和“同心戮力”等词语。[245]传统评注家们对这类用语往往有非常中肯的论述。[246]

虽说这里谈的结合关系主要是指漂泊于荒原高山的核心队伍而言，但我们对书中有更广泛社会背景的某些揭示也应给予注意。举一个例说，作者专一集中于讲一组出家人赴西天取经故事这一事实并没有减低他对家庭关系问题表现出来的相当浓厚兴趣。其实，有很大一部分情节恰恰牵涉到孝悌的关系问题。既有第 9 回玄奘救双亲这样的正面理想——它在某种意义上使他因而早就具备了完成取经这个崇高使命的资格——也有破坏神圣姻缘的反面例子，使取经英雄们为恢复正常的等级秩序去进行英勇奋斗。(247)

在西梁女国这段情节中，作者自然对家庭关系紊乱作了最为辛辣的描写。对照这一背景，孝道在其广义上似乎与我后面将要论述的各种成正果的比喻有相通之处。这样，违反这条原则就无异于否认个体自我归属于那生死轮回系统，如同我们在第 1 回里所见，那位无赎身回报想法的猴王自夸原无父母，是从一枚石卵中迸裂出来的那样。(248)这就把作者的见解与我阐释《金瓶梅》时探索的一个关键问题直接联系起来了。张书绅以"孝"为核心概念来诠释《西游记》未免失于夸张，但经他一一指明其他儒家德行在小说中的反映之后，他的论点便不像初听时那么刺耳了。至少就像许多评论家曾经指出的那样，取经师徒对穷困人家提供宝贵援助的情节回数似乎并不是没有理由的，尽管这部寓言构架中慈悲心问题的性质总是成问题的。(249)

在上面已经用了相当篇幅论述这富有寓意的幻想之中的人间关系之后，我们也应认真考虑一下小说所指的具体历史时限。作者在给小说安排时间框架时，对历史背景的处理颇含深意。例如，他不但在第 11 回，又在第 39 回离开正题介绍唐朝开国皇帝李世民，而且还在各种场合暗示猴王以及其他妖怪的骄横跋扈和"五百年前"的王莽形象之间有某种概念上的联系。评注家们在论述中引入远自古代近至明朝大批有争议的历史人物作为类比时并不一定意识到了这一点，但我相信《西游记》作者对作品中这一方面是十分关注的。(250)倘若果真是这样的话，那就为这部寓言小说与其他三部更重于模仿现实的明末奇书之间提供了另一个意想不

到的连接点。所有那另三部作品都以不同的方式深深地纠缠于历史问题的探讨之中。当然，我不敢冒昧地认为《西游记》作者深入发掘了这方面的意义。但也许至少可以说，他与另几位作者一样熟知《四书》中的警句，因而对形成人类个性意识模型的社会、历史及人际关系等种种前后因果都了如指掌。[251]

尽管如此，比起"修身"来，小说最终还是更注重于"修心"问题。换言之，作者更关注个人自身内部的完整性而不是自我与外界的广泛联系——尽管它们归根结蒂不过是同一事物的正反两面而已。自我完整性的理论问题在这部讽喻作品中以众多方式使其具体表现出来。首先是许多富有寓意的标签都暗示唐僧与其三四位徒弟一起组成单一的实体。每一位徒弟，甚至师父本人，通常被挑选出来作为单独成分进行描写这一事实与此并不矛盾，它只是强调了这样一点：他的身分乃是集合体，而每个成员都只是分享着这集合体的一分子。作品在这点上写得一清二楚，许多片断中都把取经师徒称为"一体"。[252]一旦承认这条原则，整篇故事中的解体和重合过程就有了一种明白无误的寓意解释。事实上，从这一观点出发，前面论述的种种阻碍——散伙倾向、各种形式的私心杂念、心蔽，尤其是自我复制的问题，都可以视为自身完整性丧失和恢复的写照。

除此之外，作者进一步把这层意思与当时思想背景中流行的其他对于自我各成分的分析体系联系起来。例如，他在某些场合提及"心"、"意"的结合时通常用关键名词"心猿"这个比喻。他同时讲到明代道教把自身分割为"心、神、意"的说法，也谈了"正心"、"诚意"这两个有关的儒家自我修养的内部焦点问题。[253]在另一些地方，他又根据"心"和"性"，[254]或"性"与"命"两者都有不同的看法制定了这一概念的区分。关于"性命双修"问题，我们已看到明代道学思想里有了一种专门的解释。[255]

小说中除了取经师徒之间常常用五行的名称表示相生相剋的关系以外（例如，第 31 回的"金顺木驯成正果"，或第 57 回的"土木无功金水绝"），[256]有几处整个情节就是明明白白以五行相

互作用的网格谱写成。[257]阐释这些引喻的关键在于体会到这五行既可以成为融洽相处的组合物，也可以是相互排斥的力量。最凶暴的妖魔狂怒经常与五行各位一一联系起来，这似乎就是由此而来。红孩儿、铁扇公主，以及其他以颜色为标志的精怪们的恶毒形象便可为佐证。[258]

颇有意思的是，五行间的相互制约对取经队伍整体的威胁竟成了师徒遭受真实磨难的寓意核心。五庄观内展开的情节恰好发生在第25回里。那里有一株"人参果"树，其果实像是完全成形的婴孩。这"人参果"名字本身就是"人参天地中"天、地、人三层合一之意。取经和尚的贪馋和急性子反而引起了"五行相畏"的拒力，它又反过来导致第26回里只有靠另一象征包罗万象的合一整体的观音菩萨她那包医百病的灵药"甘露水"才能救治的不和危难。[259]我们至此不禁想起早在第2回猴王那次假取经中传出的有关长生不老秘诀的信息：

攒簇五行颠倒用，功完随作佛和仙。[260]

从小说对于五行所作寓意处理的观点看，我以为这一个意义含糊的公式可作这样解释：对于五行合一的正确理解应在大的总体范围内进行，把它们相合相离两种进退不同方向的运动——即五行生克作用——联系起来。蔡𪸩在下面这段议论中对该原则作了很好的剖析：

五行既合方有其基，后成工夫正自不易……不可一刻懈弛。稍一不谨，则合者仍复散乱偏胜而为贼矣。[261]

在自我的范围内修成某一程度的完整性，这诚然是一件颇为可取之事。但正是这种自足的观念引出了某个困扰小说作者的概念问题。如给"李卓吾"本写过署名为"幔亭过客"的序文的作者袁于令把它总结为"魔非他即我"。[262]这一短小押韵的警句也许过于矫揉造作，不可取其表面价值，但它确实一语中的，道破了也许是这部寓言作品的中心问题：个人意识在自身内完整，因而也许会产生仅凭自己本人就能自全无二这种错觉的危险。[263]

作者从这种可能性退缩回来的程度可以说明小说许多寓言形

象。在作品开头处有关美猴王的长篇警言中，作者就迎面碰上自全和自足的内在矛盾。那个“无性”生育的猴王形象，连同他穿越水帘洞的瀑布分界进入花果山这个世外桃源式的洞天福地后建立起一个和睦社会一事，立刻勾画出了这一问题的轮廓。[264]乐园中不久就传来悲叹声，猴王为生命有限而感到烦恼。他试图解决这个问题的办法是作一次假修道的戏谑式旅行，他云游四海访求仙佛教赐长生不老之术。此行结果使他僭取了“齐天大圣”的名号。[265]该名虽然也曾见于小说的某些素材，但我们的作者显然觉得它意味深长，因为他在给另一位妖怪取的名字也体现了这个意思，那就说是在美猴王远出云游时占领花果山的“混世魔王”（这是破坏性自我复制模式的一个早期范例）。第24回里他给人参果树的主人取名“与世同君”再次表明了这个意思。[266]对天庭权威的这种狂妄挑衅终于显得凡试图与“自我之魔”搏斗的人都是不可阻挡的。只有到第7回里那得意忘形的猴子在如来佛的手掌心内证实他原本的渺小之后，自我膨胀的心猿才退缩到有限尺度，他在五行山（如来佛五个手指的倒影）被禁锢复原的过程也才得以开场。[267]

在无法无天的心猿被“镇住”和前往西天取经之行启程之后，作者继续用众多寓言形象来反映这同一问题。我们早已注意到这种模式：由于取经师徒不能够呆在保护圈之内，他们总是马上遇到富有寓意的危难；反过来说，我们却看到孙悟空通过设法钻入妖怪体内的办法终于制伏他们。更重要的是，根据这一看法，作者在描写内心斗争时喜欢用的武器的意象可以理解为富有寓意的象征，表示诱使对方陷入将自我的视野当作整个参照体的圈套。这个观念通过第33回的意象体现出来，在那儿，妄想用假冒的观音“净瓶”去“装天”的企图几乎导致大家遭解体液化之灾。这里，试图过早掌握整体意义的虚狂性与通天河的象征意义适成尖锐对比，渡过通天河只是标志全书过半而已。[268]这种对自我整体性的同一错觉似乎体现在许多以性诱惑为内容的章回里那些自鸣得意的妖怪身上。

传统评注家们并没有忽略这种意义模式。例如，“李卓吾”对第7回终于诱使心猿落入佛陀手掌心的圈套注释道：“究竟跳不出自在圈子。”陈士斌和张书绅在许多评论中也表述了同样的观点。[269]所有这些事例都说明，正是把自足状态曲解为自满和自私才产生了带有寓意的危难——这在理学术语中表述为受“私欲”所蒙蔽。[270]就这样，正是孙悟空早初的“不知足”导致花果山这块宝地无可避免的毁灭；也正是取经僧的急躁和贪馋使第25回里的五行之果变成为一股敌对力量。这条原则的宣示见于第8回里说明受惩罚的美猴王得救原委的那首古诗：

人心生一念，天地尽皆知。
善恶若无报，乾坤必有私。

这一程式在第87回取经师徒快要达到目的地时又最后强调了一次。[271]

自足状态的诱人理想与固有危险之间的这种自相矛盾也体现在对取经之行最终目标的含有寓意的描述上。我已在几种不同场合论述过小说的结局并没有完结的调侃意味。[272]取经求道的表面上功完之感因小说用于描绘终成正果的两个主要比喻而受到削弱。其中之一就是“返本”，即认为修身的目标在某种意义上在于最终归返它的“源”或“根”。这一观念成了小说许多情节、特别是性诱惑事件潜在的基本思想内容：对取经这一神圣使命因私欲而背离被说成是“忘本”或“迷本”。[273]这“迷本”或“返本”的观念特别是在经受最严重磨难的关键处，即两次“放心”和最后的玉兔引诱事件中都写进故事了。在这些上下文里，我们也许可以说，所谓“本”就是指“本性”——这是佛、道、儒三教中一个通用的术语。[274]

同时，小说还有另一套比喻，不是指“原根”的出发点，而是指新修得的功“果”。[275]果实的象征可说是揭示了贯穿于全书的某些基本概念：从和谐自全的花果山，第25回的人参果情节，一

直到最终功满“成果”。重要的是，在有些场合，因急求自足功果终于妄用了它，或者换句话说，产生了既要修成正果，又想吞而食之的自然欲念。如此看来，花果山这个乐园，像但丁的涤罪山上的伊甸园那样，在修成正果之前必遭毁灭，似非偶然。[276]

结果实的象征也意味深长地与小说寓言结构中占有显著地位的一些有关生育起源的比喻互为呼应——从小说开篇的开天辟地、石卵化为猴王的洪荒时代各种有关自生现象的怪诞神话，到弃儿玄奘的出生，一直到各种各样富于寓意的妙笔写照，如女子国里男子怀孕等等。[277]如前所述，生育繁衍的观念与炼丹的一些术语密切有关。“内丹”与“婴儿”这两个词在指修养过程的具体成效时几乎可以通用。

至此，我们便不难把返归元一与达到新境界这两种表面相反的比喻使之一致起来，因为在明代思潮的所有三教哲学范围里得道的观念是与坚固的自我概念密不可分的——无论我们谈的是树与果实、双亲与婴儿或金与丹。

修道成果与自我根基有机联系在一起的观念把我们领回到前述构成小说许多寓言形象基础的自足问题这一意义上来。解决这一矛盾似乎就在于理解有关取经目标的两个主要比喻都不是实指任何脱离自我的功夫，而是讲返回个性的深层本源。[278]换言之，对道教成仙或佛家超度的形象性追求都是指一种不超越意识存在天地的自我修养。这样，取经之行显然没有终结一事与其说是一步步走向最终目标，不如说是昭示那种不成之成的道理。这恰恰标志着中国人一般思想中的那种修正观点，尤其是明末清初人们对泰州学派过分强调悟性的一种反感；这种反感经常流露于《西游记》的小说评注之中。[279]

也许，我把话题拉回到《心经》上来最便于概括说明这个问题。《心经》是第19回里由一位禅师作启蒙秘诀赠给的，后来在西行路上尝援引它作为参考警语。[280]这部简短的经卷中有一句家喻户晓的话，是通俗小说经常引用的这样一个程式：“色不异空，空不异色，色即是空，空即是色。”[281]这行文字可以简单地理解为

宣称“万事是空”的意思。但我认为作者和评注家们都不会不知道这实际上正反两面都说得通。那就是说，我相信《西游记》的寓言构思是为了证明这个道理：尽管“色”到头来是梦幻一场，但反过来说同样也是不错的，对“空”的冥思苦想本身也会变成一种有声有色的经验。从这种观点出发，悟道路上的主要障碍是急于求成的幻想。这已在第36回玄奘那次流产的悟道中最清楚地表现出来。

作者在小说中多次流露出了类似的意思，评注家们也经常不甘示弱，试图阐释这一论点。[282]例如在第94回，汪象旭指出这种“以悟为命”的唯名论观点是修炼道路上最后一个障碍。在第25回里，陈士斌对此解释道：“悟空中之空而不识空中之果”。[283]

这最后一个评语也许能有助于我们重新认识作者给其小说主人公（取经师徒一体的“心”）取名“孙悟空”的深意。假如他取用这个名字不仅仅是为了挖苦猴子修炼未成，那就也许可以把这个名字理解为对“空”作为只是存在之一面的意义有所领悟，或至少领会到，区分色和空原是一个空幻，而不是像一般英译者那样，把它译成为从色幻中领悟到“空”的境界之意。[284]因此，这将意味着成道之路是指返归自我，而不是经过某种盘脚成佛之后消灭自身。鉴于“色”和“空”的辩证关系在《金瓶梅》中处于核心位置，我们终于说到了这两部16世纪奇书之间的最后一个连接点。而且，我们甚至还将看到，尽管《三国志演义》与《水浒传》最关注的是各自的具体历史内容，但它们的作者在开始时总要沉思考虑这个虚空问题。[285]这些想法毕竟在16世纪中国都是一些热门话题。在其他三部作品中，我们可以说作者们都可能没有把它当作中心问题来对待。但在《西游记》里，这种思想有助于我们认识到，作者着意对虚空境界作这一最深入的探讨寓有一层它远非乍看之下那样空虚的原意。

注　释

(1) 认为该小说作者为吴承恩是基于1648年刻印的天启《淮安府志》卷19

《艺文志》的一则记载。参看孔另境《中国小说史料》、蒋瑞藻《小说考证》和鲁迅《小说旧闻钞》的引文。最早把上述记载中提及的那部书与本小说联系起来的人之一是山阳县人吴玉搢(1698—1773)(关于他的生卒年份，参看小川环树《西游记原本及其改作》第90页)，他在《山阳志遗》卷4提到了此事(引录于孔的《史料》)。关于这一条记载在后来版本中未见的问题，参看注11。其他提及该书的早期资料有丁晏(1794—1875，参看小川环树《西游记原本》)的《石亭记事续编》、钱大昕的《潜研堂文集》第29卷，以及阮葵生的《茶余客话》的论述。叶德钧《西游记研究的材料》和焦循《剧说》卷5(在孔的《史料》中)的引文与之略有出入。参看刘修业《吴承恩著述考》和《吴承恩论著杂事考》尤其是第234页起、赵景深《西游记作者吴承恩年谱》。也可参阅下列一般论著：鲁迅的《中国小说史略》、胡适的《西游记考证》、郭箴一的《中国小说史》、叶德钧的《西游记研究的材料》。

(2) 关于100回本刻印的年份，详见下面论述。至于《金瓶梅》的刻印年份，见前面第二章第一部分。

(3) 关于本小说各种不同材料来源的一般性论述，参看胡适《考证》、郑明娳《西游记探源》、朱一玄和刘毓忱的《西游记资料汇编》、郭箴一《中国小说史》、赵聪《中国四大小说之研究》以及胡光舟的《吴承恩和西游记》。

(4) 根据《永乐大典》和《朴通事谚解》上记载来假定曾有过长篇叙事文一事大半系推测之词。前者仅提及开场部分一个次要的记载，很可能如明代通俗小说开场白中常见的那样，是引录一种共同的原始材料。后者由于有整个故事概况和故事主体部分的一个完整情节，更令人信服。但关于这一点，也可以认为那仅是从同一来源来的两个独立传说而已。关于这一点，我们今天所能得到的该小说版本日期仅为16世纪晚期至17世纪这一事实使得该时期中出现多多少少修订甚至窜改完全成为可能(关于这方面的文献资料，参看严敦易《西游记和古典戏曲的关系》自149页起。对于14世纪存在平话本的可能性作乐观估计的，可参看郭箴一《中国小说史》、郑振铎《西游记的演化》、小川环树《西游记原本》和胡士莹的《话本小说概论》。有关《朴通事谚解》的进一步内容，参看太田辰夫《朴通事谚解所引西游记考》。

(5) 关于《三国演义》和《水浒传》成书之前先有《平话》或类似先行作品存在的揣度，详见下面第四章第一部分和第五章第一部分。

(6) 例如，小说第46回里有一段写到孙悟空变成一条蜈蚣，径往道士鼻凹里叮了一下。参看1972年人民文学出版社版《西游记》(下面所引《西游记》即指该书人民文学出版社1972年版)。这一行文字与《朴通事谚

解》本“大仙鼻凹里放了”这一行是相呼应的。也可参阅《永乐大典》的残文“百下百著”这一词语（摹真本13139卷），它与小说相呼应。另一个出现在这一情节中的词语“剐龙台”也出现在《永乐大典》所载残文中，但它在杨致和本描述这一事件中未见（《西游记》，将在下面论述之）。在取经诗中不太确凿的相应词语只有“待我前去”、“定是妖怪”、“斩草除根”等。

（7）例如，鲁迅《中国小说史略》描述100回本变化之大，说已达到“几乎改观”的程度，这与他用以描绘繁本《水浒传》的词语一样。胡适（在《西游记考证》）描述这一发展如同“加工写定”。也可参看郑振铎《西游记演化》（此文收在《中国文学新编》，简称《演化》，下同）、赵聪《四大小说》、严敦易《西游记和古典戏曲》。陈敦甫（在《西游记释义》）则持相反意见。章培恒认为这个本子后期搀杂进了一些苏州方言，见他的《百回本西游记是否吴承恩所作》。吴玉搢在山阳地方志条目（见前面注1）中，把吴承恩写成《西游记》的贡献说成是把先前的文本改写为“通俗演义”。阮葵生在《茶余客话》提出类似的观点。胡适《考证》说他所看到的《茶余客话》中没有这一段话，表明它可能是添入的。对这一问题的进一步讨论，见下面注11。

（8）刘一明在他《西游原旨》本的《读法》中提到孙悟空故事移放到作品开头部分事。在《西游记杂剧》里，孙悟空首次出场在第九折。《诗话》中没有叙述这一材料的文字出现，只是第11节中一次讲话补充了某些详细情况（见1954年重刻本）。关于美猴王传说的出处，参看李时人和蔡镜浩合写的《大唐三藏取经诗话成书时代考辨》、矶部彰《孙行者》、朱彤《论孙悟空》、张静二的《论西游记故事中的悟空》、那宗训《西游记中的孙悟空》。

（9）先前材料中迄未出现的参入该书寓意框架的因素，我认为应包括第14回的“两界山”（第1册）、第24—26回“五庄观”的“人参果”情节、第27—31回及第56—58回两次放心猿（虽然第一桩事件发生地点“黑松林”是通俗传说中的惯用背景，例如《目连救母劝善戏文》第62折和《销释真空宝卷》，《水浒传》中某些情节〔参看后面第四章第一部分〕也都有此地名）、第36回月下沉思的情景、第37—39回乌鸡国情节，连同第50—52回牵连到独角兕大王故事、第72—73回蜈蚣精的诱惑、第68—71回戏仿制药情节、第84—86回在灭法国境内发生的故事（这个地名在《销释真空宝卷》里提到过，但它似乎是个不同的故事），以及第93—94回师父几乎被玉兔精迷住的情节。第64回吟诗的情景，也似乎是前所未见的。虽然我们也可以从《诗话》第8节中出现的几个树木精身上看出

这段故事的痕迹。

(10) 关于地方志提及此事，见注1。也可参看鲁迅《小说旧闻钞》。阿英（钱杏村）在他的《小说闲谈》中指出，大部分后来刻印的《山阳县志》都删掉了《西游记》书目。17世纪晚期黄虞稷的《千顷堂书目》中也列有一本名为《西游记》的书。章培恒（《百回本》）认为这本著作列于这书目中的史地类，说明它是另一种类的书，可能是一部游记，记述他赴荆王府任职路上的经历（见注20）。苏兴在他的《也谈百回本西游记是否吴承恩所作》反对此说，他提出证据来证实吴事实上并未出任此职。也可参看柳存仁《全真教和小说西游记》第1部分（此文收载于《明报月刊》，下同）。吴承恩的《文集》各章节用的就与这部小说的语言一致（参看刘修业编本，见注1中引文）。特别参看吴的诗《二郎神搜山图歌》和他给《禹鼎志》写的序文，见《射阳先生存稿》（参阅小川环树的《西游记原本》和章培恒的《百回本》。倘使包含有从通俗小说引录的词集《花草粹编》果真是吴的作品的话，那也说明吴承恩与通俗小说有联系。关于有淮安方言的问题，在小川环树《原本西游记》和黄肃秋《西游记的校订和注释工作》中都有论述。也可参看章培恒《百回本》。吴承恩与通俗小说方面有联系的另一说法见阮葵生《茶余客话》一条记载，指示吴给《水浒》36条好汉的某些人物画写过一篇赞词。也可参看注22中谈到的吴与李春芳的友情。

(11) 对小说的作者是吴承恩提出质疑的大致论述，参看杜德桥的《西游记祖本考的再商榷》、严敦易《西游记和戏曲》、张静二《西游记人物研究》。对小说与吴承恩之间有联系的"证据"之最新和最彻底的驳斥，见章培恒的《百回本》。也可参阅陈毓罴《吴承恩西游记成于晚年说新证》和黄肃秋《校订和注释》。陈敦甫出于自己的理由，对这一说法提出绝对的否定意见（见《释义》）。世德堂本序文作者陈元之说他不知作者是谁的问题也一直被视为吴承恩创作一说证据不足的凭证，因为他是与某些"后七子"有交往的颇有名望的文人。

(12) 关于朱本和杨本的文献资料，柳存仁在《四游记的明刻本》论述了这一问题。相同的议论亦见于他的《双伦敦图书馆藏中国通俗小说》第204及以后各页，以及《和风堂读书记》。也可参看赵聪《四大小说》、郑振铎《演化》、章培恒《百回本》、张静二《人物研究》、赵景深《读四游记》和《四游记杂识》、郭箴一《小说史》、胡适《考证》和《跋四游记本的西游记传》、孙楷第《日本东京所见中国小说书目》以及他的《中国通俗小说书目》、杜德桥《再商榷》。在这些论著中，鲁迅的《中国小说史略》首先认为朱本是最早的版本。胡适的《考证》认为世德堂本先

于朱本。这一种意见得到包括杜德桥和孙楷第在内的一些学者赞同。郑明娳（在《论西游记三版本间之关系》）认为应该有一部更早的祖本。

(13)关于另三部奇书也有些类似的不同版本出书先后问题的争论，见本书第二章第一部分，第四章第一部分，第五章第一部分。《西游记》早期版本尚有“繁本”和“简本”区别之争，参加争论的学者包括孙楷第《日本东京所见中国小说书目》、郑振铎《演化》、小川环树（《西游记原本》注18）。也可参看陈新《重评朱鼎臣唐三藏西游释厄传的地位和价值》。

(14) 朱本和某些世德堂万历重刻本都以裂页版式问世，插图位于文本的上方，这是人们简称为“闽本”的福建版本特色。参考某些被孙楷第（《日本》）和赵聪（《四大小说》）称之为明本版式万历晚期版之说。郑振铎根据这一细节把朱本刻印年份排在世德堂本之前（《演化》）。也可参考“记传”这一词语的用法，《三国志演义》和《水浒传》不少“简本”也常用这一词语（见本书第四章和第五章）。

(15)参看黄肃秋认定世德堂本是吴承恩原著本的意见（《校订和注释》第180页）。也可参看郑明娳《论西游记三版本》。

(16) 一些学者提出两种版本均非“古本”的可能性。可参阅赵聪的《四大小说》、严敦易的《西游记和戏曲》，以及郑振铎的《演化》。

(17) 在杨本里，这一书名被写成《三藏释尼传》（这里的“尼”字显系“厄”字的错印）。参看《四游记》。也可参看杜德桥《再商榷》。尽管朱本有全同的书名，但它一开始也提了这书，这一事实似乎说明所指的是一部更早的版本。

(18) 汪象旭在第9回的一条注释中，称较早出的“大略堂”本为《释厄传古本》。在另一处，与他合编的黄太鸿列举出这种版本与“古本”的不同之处，包括有名的关于插入原文的玄奘出生和早期历险故事，以及某些有关流行小曲和方言不同用法。第22回另一个注解提出“古本”也许是指《李卓吾先生批评西游记》之类的万历本。关于大略堂本出处的别的论述，参看赵聪《四大小说》、杜德桥《再商榷》。大略堂本至今还是个谜。柳存仁在《全真教》第1部分猜想这也许是指朱本的原型，而在该文第5部分他又试探性地认为它原是一部“全真”道教本。在本书第一章的注释中列举的元、明印刷术研究论著中没有任何一本书提到了这家印社。那些论著包括柳存仁《明清中国通俗小说版本研究》、罗锦堂《历代图书版本志要》、刘国钧的《中国书史简编》，以及长泽规矩也《日本汉书的印刷及其历史》。史梅岑的《中国印刷发展史》、潘承弼和顾廷龙的《明代版本图录初编》、长泽规矩也《现存明代小说刊行者表初编》中列举的印刷所详细名单也都未见到此名。我遍阅明代笔记作品

的各种文献，例如胡应麟的《少室山房笔丛》和刘若愚的《酌中志》，也未发现其踪迹。

(19)这种说法起因于对陈元之序文中一段晦涩文字的解释，其中有三句意义不明的话——“出天潢河侯王之国”，“出八公之徒”和“出王自制”——使学者们得出结论，说这部小说是某位荆王赞助写成的，至少是吴承恩任荆府纪善期间在王府写成的。(孙楷第的《日本》重印了这篇序文，便于查阅)。第一位提出这种读法的是郑振铎(见《演化》)，后来论述这一说法的有柳存仁《四游记》以及胡光舟(《吴承恩和西游记》)。也可参考另一说法，周弘祖《古今书刻》提到一部《鲁府本西游记》。认定这位荆王的可能性有赖于人们依照刘修业的年表推算(《存稿》中的《吴承恩年谱》)，把吴担任荆府纪善的这一职位的年份定为1562年或1563年呢，还是根据柳存仁的反对意见，说他但任此职也许早在1553年。要了解进一步的情况，可参阅陈澉《吴承恩的荆府纪善之补和西游记的写作刊刻》。根据《明史》家谱表之四，1554—1570年间膺荆王名位的是朱翊钜(这一爵位在1553年似乎是空缺着的)。陈毓罴在《吴承恩西游记成于晚年说新证》中，重新评述了这条证据，并引录柳存仁于1981年在中国提出的一篇论文，试图证明小说第89回里玉华州三个王子就是影射朱翊钜三个儿子的。

(20)《洞天玄记》，在《古本元明杂剧》第2卷《前序》中。

(21)关于吴承恩的生平，参看注1所引的材料和赵景深《西游记作者吴承恩年谱》、胡光舟《吴承恩和西游记》，以及赵聪的《四大小说》。认为《西游记》成书于吴承恩晚年之说，见于小川环树《西游记原本》、胡光舟《吴承恩和西游记》以及陈澉《写作刊刻》。胡适把《西游记》的写作年份定在1540—1550年间(《考证》)。也可参阅1972年《西游记》人民文学本的《再版说明》。认为吴承恩早年写这部小说的有苏兴(《关于西游记的几个问题》)。此外，吴承恩生平与该小说之间的联系还可追溯到他和李春芳(1511—1585)有记载可查的交往，李的名字被认为可能就是世德本编者华阳洞天主人。论述一证据的，可看刘荫伯《西游记明清两代出版史考》。也可参看苏兴《也谈》。

(22)这最后一种说法是陈敦甫(《释义》)提出来的。吴的《春秋列传序》见于《射阳先生存稿》(第2卷)。参看刘修业《诗文集》。

(23)参看注4和注6。郑振铎谈到《永乐大典》残文时把它视为该小说的祖本(《演化》)。与此同时，小川环树颇为自信地谈到“元本”小说(《西游记原本》)。

(24)关于虞集的序文，见《西游记道书》“原序”。这篇序文题署天历己巳

(1329年)。认为小说作者是长春真人的另外例子见吴玉搢的《山阳志遗》(引录于注1)、刘廷玑的《在园杂志》，以及陶宗仪的《辍耕录》。关于别的清代文献，见注32。柳存仁在他的《全真教》第1部分论述了这一条证据。

(25) 早期的例子有钱大昕的《跋长春真人西游记》(《潜研堂文集》)、俞樾的《小溪梅闲话》(引录在孔另境的《史料》)，以及陆以湉的《冷庐杂识(引录在孔另境《史料》)。也可看阮葵生的《茶余客话》(也引录在叶德钧的《西游记研究的资料》)以及刊印在19世纪石印本《新说西游记》中王韬的序文(引录于赵聪的《四大小说》)。在20世纪学者中，这一论点首先由胡适重新陈述(《考证》)，还有作为王国维评注的《长春真人西游记注》一个附录，以及严一萍编的《道教研究资料》第2辑(台北，艺文，1974)和鲁迅的《小说旧闻钞》中也都说到了这点。也可参看钱静方《小说丛考》、陈敦甫(《释义》)则引用其他有关资料，力主作者是邱处机之说。《长春真人西游记》有好几个现代版本，其中最完善的是本注解中已提及的王国维评注本。邱处机的《西游记》中有些段落与小说似乎吻合，如某些背景(例如长松岭)、城市、花园等的描绘；妖魔精怪、高山、深水，甚至某些哲学术语用的也一样(如“灵性”、“心”)。

(26) 只注意到虞集序错位，但并不否定其真实性的近代学者，包括胡适(《考证》)、孙楷第(《日本》、《书目》)、赵聪(《四大小说》)、郭箴一(《小说史》)。杜德桥在《再商榷》中态度就没有这么明朗了。柳存仁在《四游记》称该序汪象旭伪造的，但最近他又重新对其论据进行认真的重新考虑。参看他的《全真教》第1部分和第5部分，特别是他对虞与序文中提到的某些道士有联系，而这些人的诗文确实在小说中被引用过。

(27) 鲁迅《小说旧闻钞》。

(28) 最有趣的是这一章后面对“放心”这一词语的论述。关于书的篇幅长度，我的粗略估计约有50万。参看陈元之序，它以千代十，得出了一个天文学数字。袁于令序把它减为数百万言，但依然是个不合常情的篇幅。该序文另外有趣的细节还谈到某一位紫琼道人，说他就是元代道教徒张模(见陈致虚的《上阳子金丹大要到仙志》中他的传记)。参看柳存仁《全真教》第1部分。提到张模和西月道人(王寿衍)两人与虞集的生活经历相符，尽管这些人物似乎久享盛名，很容易为某位晚清伪造者所引用。至于虞集熟悉长春真人的生涯和著作也是如此。

(29) 这里所指的那一行文字是这样的：“有磻溪鸣道集西游记行于世”。参看

邱处机的《邱祖本传》（邱处机的《邱处机全书节辑》。参考陶宗仪的《辍耕录》一篇传记小品，提到邱处机作品中有一部类似的书名。作为这一引录的另外出处，参看柳存仁《全真教》第1部分、第3部分。

(30) 参看潘静观所作序文（题署永乐13年，即1415年）的《邱祖全书》中的《邱祖语录》。关于这一文本的进一步详情，参看柳存仁《全真教》第1部分。当然，这部作品完全可能是别人编纂或伪造的。书名相似的其他元代作品还有耶律楚材的《西游录》以及俞樾在《九九消夏录》（孔另境《史料》引录）一项条目中提到的一部书名叫《西游集》的作品。鲁迅在《小说旧闻钞》引录中提到另一部许谦著的《西游记》。小说中涉及"九窍"这一观念的残片是第2回（第1册）和第3回。柳存仁（《全真教》出处同上）特别提到小说第6、17各回，尤其是第41回中相同的词语。

(31) 这一段文字是这样的："紫阳翁，悟真篇，尽把参同奥旨宣；西游记、邱祖传，指示真经在西天"（在《邱祖全书》）。这行文字似出第三者之手，参看《邱祖全书》。引文上半截提到的《悟真篇》是11世纪道人张伯端（紫阳，见注142）的著作。

(32) 见前面注（24）。毛奇龄承认小说出于元人之手的说法（大概是受到前已提及《辍耕录》的影响），见丁晏的《石亭记事续编》（引录在孔另境《史料》）。阮葵生对毛奇龄某些引文的真实性提出疑问（见《茶余客话》）。也可参看陈敦甫《释义》。

(33) 参看丁晏《石亭记事》和钱大昕《跋长春真人西游记》（见前面注1）。丁晏的论述在题为"淮阴脞录"和"书西游记后"部分（在《颐志斋丛书》）。相似的观点见纪昀在《阅微草堂笔记》内《如是我闻》中写的一则轶事（孔另境《史料》和鲁迅《旧闻钞》都引录了此文）。陈敦甫《释义》反对根据明代词语否定邱处机是小说作者的做法。关于《三国演义》1522年本中有元代地名的类似意义的论述，见下面第五章第一部分。

(34) 当然不是说只有邱处机运用这些常见道教术语，但尽管如此，仍有许多人认为这许多概念跟邱及其学派有千丝万缕的联系。例如，邱处机的《磻溪词》中有这样的诗句："升天入地俱在心为"、"悟空华彼岸高登"、"炼出寸心如铁"、"渐渐放开心月，微微射透灵台"、"西游……大道无形，方寸何凭"。也可参改书中出现的如下词语："法身"、"身外身易"、"五贼"、"枳棘丛"、"旁门"、"三教"、"还丹"。小说中其他词语尚有见于《邱祖全书》诗中的，例如："金公"、"伏虎"、"色空"；"窍内窍中"；"金丹从外来，固非自己物"；"婴儿"、"姹女"、"独阳岂能全"；

"功成随作佛圣仙"、"孤阴独阳岂能全"、"纯阳真种子，能同天地寿齐年"；"火功"，"心火"，"坎离交媾"；"六贼皆来，扰乱心神"；"元神、火候"。相似的语言在另一部邱处机著作《龙门秘旨》，（尤其是自 49 页起）里也能找到："小周天火候口诀歌"会使人联想起小说开头部分时刻循环的一番议论；另外还有这样一些词语，如："巽风"、"火候"、"花果"、"婴儿"。关于元、明时代流行的道教词语的一般论述，参看孙克宽《元代汉文化之活动》和他的《宋、元道教源流》中他的论文和陈铭珪的《长春道教源流》。参看下面在故事的寓意构架中运用道教术语的情况。

（35）参看前面注 25 和 34。关于陈敦甫把小说看作是全真教的论册，参阅《西游记释义》。关于全真教的发展，参看所引孙克宽的著作，特别是《虞集和南方的道教》、陈铭珪《长春道教源流》中的"全真教争论"。柳存仁在《全真教》第二部分中对小说中关键性的全真教术语作了概述。

（36）这将使我在本章的后面部分修改对本文中道教与佛教词汇意义的解释。关于 16 世纪佛道影响的盛衰情况，参看吴晗在《金瓶梅的著作时代及其社会背景》中关于万历朝思想文化背景的论述（参看本书第一章注 55 以及第三章注 8）。嘉靖皇帝独尊道教是《明史记事本末》（第 52 卷）一整章的叙述内容。

（37）关于这一点的论述，连同与 14 至 16 世纪戏剧的类似之关系，参看后面第四章第一部分和第五章第一部分。

（38）关于四大奇书之间行文交织关系的进一步评论，见本书第六章。评注中有很多提及该现象的例子。涉及《西游记》与《水浒传》的有：汪象旭指出，孙悟空的所作所为与《水浒》72 回里强盗们簪花潜入禁宫的情节相似；在另一处（第 48 回），他又提请人们注意，孙悟空闹房诱赚猪八戒与《水浒》第 5 回鲁达扮新娘分明是相同的。至于与《三国演义》，张书绅在第 54 回拿玄奘的胆怯跟关羽大胆抵制曹操的讨好奉承相比较；汪象旭在第 59 回和陈士斌在第 61 回把火焰山故事中三借芭蕉扇与三顾茅庐轶事相提并论（见注 55）；"李卓吾"在第 72 回认为玄奘三番五次受到试诱是反映诸葛亮七擒孟获的故事。另外例子还见于张书绅本第 12 回、第 47 回、第 48 回，第 49 回；汪象旭本第 8 回，第 29 回，第 59 回、第 81 回；"李卓吾"序。张书绅在第 30 回注意到《西游记》与《金瓶梅》之间一个有趣的联系。同时，他在第 12 回，第 33 回，第 67 回和第 95 回评论中指出，小说中有反映《封神演义》的内容。也可参看蔡奡《读法》第 4 条。而且，张书绅经常提及小说与某些戏剧作品之间有相似之处这一点也是饶有趣味的。尤其是与《西厢记》，如第 12 回，

第 37 回，第 81 回，第 83 回；与《琵琶记》，如第 52 回，以及与《鸣凤记》，如第 51 回。

(39) 与《水浒传》有关联章节的论述，见后面第四章第四部分。蜈蚣精早在第 73 回就已经出现了。一个文字内容上与《水浒传》相呼应的例子是第 38 回猪八戒下井（参看《水浒》第 54 回）。

(40) 第一个例见于《水浒传》第 25 回；也见于《金瓶梅》第 5 回。关于第二段，在《西游记》第 82 回和《水浒》第 72 回。关于这些段落的论述，见后面第四章第四部分。

(41) 世德堂本作为标准本的地位，见《西游记》的“再版说明”和黄肃秋的《校订和注释》。也可参看孙楷第的《日本》和郑振铎的《演化》。

(42)参看汪象旭在第 9 回和第 100 回对此所作评注中的明确见解，以及蔡羿在他自己的标准本（《读法》第 51 条）中对第 9 回某些似乎不合理的方面所作的评论。也可参看《通易西游正旨》第 9 回。

(43) 参看黄肃秋的《论西游记的第 9 回问题》、苏兴的《吴承恩西游记第 9 回问题》、杜德桥的《再商榷》、郑振铎的《演化》、柳存仁的《四游记》、李时人的《略论吴承恩西游记中的唐僧出世故事》、小川环树的《西游记原本》。第 9 回问题由于某些版本删去有关玄奘出生材料而仍与有此材料的版本一样保存原来回目这一事实而变得复杂化了。

(44)参考后面引录的张书绅对整体结构不可变动这一问题的评论。关于它有点像《金瓶梅》第 53—57 回原文经过窜改的问题，可参阅前面第二章第二部分。

(45) 至少，陈士斌《西游真诠》有一种刊本与《通易西游正旨》一样，也是全书分成 10 卷，每卷 10 回。朱本、杨本和世德堂本的卷回划分异同可查阅张静二《人物研究》上的对照表。

(46) 邵雍的诗，题名《清夜吟》。诗全文是“月到天心处，风来水面时，一般清意味，料得少人知”。参看钱穆编的《理学六家诗钞》。参考第 1 回开场议论里引人注目地提及邵雍的思想。我们另外的几部小说也曾引用过邵雍的名字，见前面第二章第二部分和后面第四章第二部分。

(47) 张书绅提请人们注意第 23 与第 73 两回之间一种这样的共鸣；见第 73 回。参看第 73 回和第 93 回都出现蜈蚣精，第 93 回中是也隐约反映了在第 53 回女儿国的女性统治。第 97 回里孙悟空宽容一伙强盗的做法可能就是反照第 27 回与 56—57 回间的悟空形象。

(48) 参考第 89—90 回那个住在“九曲盘桓洞”里变作“九灵原圣”的“九头狮子”。也可参考第 62—63 回里的“九头驸马”。“九”的某些数象含义在第 90 回的一首诗中可见一二。参看陈敦甫《释义》的论述。第 9、

49、99各回中几次渡河间的关联意义，汪象旭在第49回曾给强调指出。参考第39回突出"九转还魂丹"一节。

(49) 关于数字"九"在但丁著作中的象征意义，参看但丁在《新生》中的阐述。"九"在那儿是指赎罪后获得新的生命。(拉丁文nova意指"九"，也指"新")。也可参考沙和尚脖子上九颗骷髅头（这一细节早在《西游记杂剧》第9折已有详尽的说明)。陈士斌对第19回和第99回的数象含意作过有趣的论述，并拿它与第33回的几个"3"字的用法作了比较。也可参看第69回和第82回的评注。关于九九八十一难的数象意义，徐贞姬在《西游记八十一难研究》中作了论述。

(50) 小说开头和结尾的对称问题，张书绅在第100回的一条评语中曾加以论述。

(51) 评注家们在评注中对某些章回的回数意义曾有论述。例如，张书绅在第19回，陈士斌在第33回，汪象旭在第47回。"五行"问题在第25回中被放在最突出地位，谅非偶然。

(52) 例如，张书绅在第47回和第98回，汪象旭在第47回都提到了这点。也可参看蔡羁的《读法》第49条。

(53) 这一类写法的另外例子还可见于第55回孙悟空回忆他当年偷吃"蟠桃"。第57回中有关取经即将"半途而废，中道而止"之叹。这里反映的恐也不仅仅是绝望而已。

(54) 关于这种模式的意义见于另外三部奇书的问题，见前面第二章第二部分及后面第四章第二部分和第五章第二部分。张静二认为第74—77回在某种意义上达到高潮：(《西游记的结构与主题》，尤其是179、186等页)。汪象旭描绘第22回（第1页正面）朝圣者齐集像是故事的"小团圆"，到第100回则是"大团圆"。参看汪用了"小歇"这个术语来描述第7回在篇章结构上暂告一段落现象。许多现代评论家注意到了作品的结构划分问题。如郑振铎《演化》，徐贞姬《八十一难》。张书绅在《总批》第26条中把这一划分放在第26回之后，这似乎是表明他认为铺写故事的布景部分到此结束，并认为这个模式与当时的时文结构有关。

(55) 例如，以两回为一情节的有第16—17回，第18—19回，第20—21回，第65—66回，第72—73回，第78—79回，第91—92回，第96—97回。三回一个叙事单元的有第24—26回，第37—39回，第40—42回，第44—46回，第50—52回，第53—55回，第56—58回，第59—61回，第84—86回，第88—90回，第93—95回。四回一则情节的有第32—35回，第68—71回，第74—77回，第80—83回。最长的情节（第27—31回）延伸到整整5回（实际上是4回加上一个引言部分，我对这一种

特殊的模式下面要再加以论述)。参看《西游记杂剧》里延伸3—4折的插曲(例如玄奘部分是第1—4折，孙行者部分是第9—10折，猪八戒部分是第13—16折，火焰山故事是第19—20折)。另一方面，在《诗话》里，每节是单独一段故事。评注家们谈到这些叙述单位时使用了各种各样的术语。例如，刘一明在《读法》第9条用"公案"指称这些用二三回篇幅构成的情节，而张书绅有时称之为"节"(《总批》第28条)，有时称为"章"(《总批》第29条)。在别的地方(例如《总批》第25、26、28、29、62各条)张把有关联的几个小情节构成的章回总称之为"篇"，另外地方(如《总批》第26条，第62条)，他谈到各别的事件称之为"题目"。这最后的一个名词使人想起形成《三国演义》以及《水浒传》有时也用的基本章节单位的"关目"(参看后面第五章第二部分)。刘一明(《读法》第19条)把连续的与不连续的情节叙述名之曰"合说"与"分说"。参考汪象旭在第99回的一条注释中对"难"与情节不尽相符问题的意见。陈士斌(第61回)和汪象旭(第59回)都指出在许多情节单元中可以见到一连串叙述的"三重"模式。

(56) 参看后面第四章第二部分和第五章第二部分。

(57)相似的组织模式可在下列章回看到:第37—39回,冠以第36回;第48—49回、冠以第47回。另外的例子还有(虽然没有那样明显)：第62回是第63—64回的引子；第80回是第81—83回的引子；第88回是第89—90回的引子。

(58) 例如，陈士斌在第10回和第47回曾谈到这一点。

(59)参看前面注8。当然，那不是说美猴王故事没有在先行的材料中出现过，而是说，把这故事调到作品的开头处说明是另有一番深意。另一方面，我们可以看出，把玄奘的出身和最早的几个"难"加以渲染放在杂剧的1—4折，意在使它们在剧本结构里起类似的开场功能。

(60)汪象旭在第10回和第11回使用"楔子"这个词语。也可参看吴璧雍的《西游记研究》。

(61)在刘一明的《读法》第27条和29条都谈到开头几回的作用为整体小说求道模式的缩影。许多现代批评家都抱有同样的观点。

(62)连接这两个开场部分的其他再现主题有"大会"和第3回，第10回里两次海龙王权威受到挑战。第11回里刘全去阴司进瓜果竟得还魂一事是对第1回那个石卵象征性的微弱回音。此外，五行山上的石碣也有着与《水浒传》第1回里同样石碣的意义。《水浒传》也提到：放走潜在的破坏力量，后患无穷。

(63) 太田辰夫(在《解说》)认为更早刊行的《释厄传》从盘古开天地的神

话开始，这之前的整个部分系世德堂本编者后来所增补，是多余的。

(64) 参看前面注 46，参考《金瓶梅》第 79 回开头处也有一首据说是邵雍作的诗。《醒世姻缘传》也恰巧是在第 79 回提到邵雍为一位玄秘大师。

(65) 评注家们对“贞下起元”公式十分重视。例如汪象旭在第 99 回、陈士斌在第 10 回和第 50 回，刘一明在《读法》第 13 条和序言中均论及此事。这种在寓言结构上非常重视开场与结尾的意义将在后面进行探讨。

(66) 见汪象旭第 100 回评注，他把《西游记》的结局与其他小说的结尾作了比较。

(67) 有关“无字经”的犀利玩笑也许来自《大唐三藏取经诗话》第 15 节(对未成果观念的暗示)，那儿赠经的荣耀之举因引人注目地省略了“心经”一部而受到损害。关于“成果”和“返本”(或“还本”)的寓意，见本章后面第五部分。参看吴达芸的《天地不全：西游记主题试探》。

(68) 参看汪象旭第 50 回关于山水背景“循环”问题的评论。这一观念在徐贞姬的《八十一难》有论述。

(69) 例如，第 2 回，第 24 回，第 28 回，第 56 回。评注家们经常提请人们注意在故事时间框架内的年数计算，如张书绅在《总批》第 43 条，刘一明《读法》第 13、15、17、41 各条和蔡篔《读法》48 条均有评述。

(70) 例如，孟子说 500 年必有王者兴(《孟子》第 13 章、第 38 章)；还有《金刚经》中几个著名片段，例如《金刚经浅注》。不受时间限制的观念来自第 1 回的“山中无甲子”这一词组。与此有关系的谚语“天上一日，就是下界一年”在早先的《大唐三藏取经诗话》(第 3 节)和《西游记杂剧》(第 9、第 10 折)已经用过。参看汪象旭本第 60 回，第 63 回和第 76 回、刘一明《读法》第 41 条，陈士斌本第 1 回，第 5 回，第 7 回，第 23 回和第 37 回。

(71) 我对王莽的暗含意义将在本章第五部分再加以论述。孙悟空在第 14 回的开头与王莽连了起来。自然，这是与王莽本人经历不相干的文学形象，是人们为了政治或意识形态的原因在某些作品中有意塑造的。《金瓶梅》中常有“500 年冤家”的说法。

(72) 评注家们也提请人们注意作品的这个方面。例如，汪象旭在第 22 回写道：“四众之来各以其时……”。参看张书绅在第 94 回上相似的评论。

(73) 另外的例子有：故事主体正文始于初冬时节，第 20—21 回风火意象以晚夏为背景，第 36 回虚幻开悟一景安排在中秋之夜几乎是势所必然的。第 53、73、93 各回有色欲含意的事件都放在春天也出于同样的原因。

(74)见前面第二章第二部分与后面第四章第二部分和第五章第二部分。汪象

旭本在第 26 回和第 61 回都对这一原则作了阐明。在这后一回注解中，汪着重依赖“李卓吾”早先的一条评语（第 61 回）。也可参看“李卓吾”评注本第 48 回、张书绅本第 15 回，第 38 回和第 40 回。汪象旭用阴阳循环之说解释冷热交替现象。例如：第 13 回、第 26 回、第 43 回、第 55 回、第 59 回、第 63 回和第 80 回。也可参看陈士斌本序以及下列各回评语：第 5 回、第 7 回、第 17 回、第 19 回、第 22 回、第 26 回、第 38 回、第 54 回、第 59 回、第 69 回、第 72 回、第 73 回、第 82 回、第 92 回、第 94 回、第 95 回、第 99 回、第 100 回；张书绅本第 34 回、第 43 回、第 44 回；还有《通易西游正旨》第 15 回，第 20 回。

(75) 陈士斌在第 91 回论述了以元宵节作为背景的重要意义。参看安插在这一回里咏元宵节的两段韵文。

(76) 关于“形象密度”概念的另外解释，见前面第二章第三部分和后面第五章第二部分。也可参看拙作《中国叙事文学理论中一些概念的模式》。

(77) 关于张竹坡，参看前面第二章第二部分。至于金圣叹和毛宗岗，详见后面第四章第二部分和第五章第二部分。

(78)这些评注家的著作并不完全代表个人独自的努力，而是满足于公开和不公开地相互借用别人的观点，例如，陈士斌在第 45 回，第 54 回，第 59 回，第 68 回、第 78 回，第 81 回，第 84 回，第 85 回，第 88 回，第 92 回都重复了汪象旭的评论；在第 62 回，第 63 回，第 69 回，第 82 回，第 84 回发表了可能是张书绅的意见。陈士斌也在第 90 回的评点中提到了李贽。刘一明在他的《读法》第 44 条评论了汪象旭以及陈士斌的批评意见。事实上，刘一明明确认为自己著作基本上表述陈士斌的批评见解。张书绅在第 12 回提到金圣叹的评论，尤其是《总批》第 37 条和 40 条，他几乎完全照录了一行金的《水浒传读法》上文字。《通易西游正旨》评注者在第 94 回和第 95 回抱怨陈士斌有些评论不够妥切。

(79) 见张书绅本第 18 回。参看前面注 44。张在下列各处表述了相似的观点：《总批》第 18 条，第 19 条，第 28 条，第 40 条，第 49 条，第 67 条和第 8 回、第 54 回，第 59 回，第 65 回，第 68 回。张在评注中使用分析古文的术语是与他以儒家的观点阅读小说相一致的。不过，差不多所有其他评注者也都使用过相似的批评术语。例如，“李卓吾”本第 11 回、陈士斌在第 20 回、《通易西游正旨》第 73 回、蔡amu《读法》第 5 条。

(80) 且不管该书是否出于李贽手笔，但所有学者都承认，“李卓吾”评点本大致在他生前就已出现，这使它成为评论这部小说的现存最早刊本。参看蓼南《国内发现明刊李卓吾评西游记》。参考前已述及的汪象旭对这一评点本的广泛依赖。也可参看拙作《金瓶梅的崇祯本评注》。

（81）例如，“埋伏”这一术语见于张书绅本第1回，第39回，第53回和《总批》第40条和第45条、陈士斌本第20回、汪象旭本第39回；“隔年下种”，见于张书绅本第57回。相似的术语还有“草蛇灰线”，见于如陈士斌本第20回，第47回和《加批西游记》。“李卓吾”有时用“引子”和“张本”来描述。此外还见于汪象旭本第13回。也见于《加批西游记》。

（82）与“照”同样意义的词语出现在张书绅本第8回，第35回，第43回，第45回，第51回，《总批》第29条，第76条；陈士斌本第18回，第20回，第21回，第43回；“李卓吾”评点本第60回，汪象旭本第44回，第61回；《通易西游正旨》第88回，第94回，第97回。此外，“逗出”或“点逗”有时特别用于回照早先的主题，如张书绅本第39回所述。

（83）例如，词语“过节”出现在张书绅本第8回，第43回，第65回；陈士斌本第84回，第87回，第91回，第98回；汪象旭本第10回。“破绽”用于刘一明的《读法》第15条。处理叙述节奏和程度问题的另外词语还有如“起波”，见于张书绅本第54回，第99回；汪象旭本第76回；陈士斌本第83回；“收煞”，见于张书绅本第77回，第95回；陈士斌本第100回，等等。

（84）关于作品中某些情节松弛或其他脱节处，见郑振铎（《演化》）、苏兴（《西游记琐谈》）以及其他学者都曾指出。参考评注家们例如汪象旭在第80回、张书绅在第49回、陈士斌在第97回对这一点的评论。

（85）如“三重”模式（参看后面第五章第二部分）或一再使用定型背景（例如“黑松林”），反映了说唱故事的惯常手法。

（86）参看第33、42、51、58、61、80和83等回。

（87）第6回、第63回。

（88）汪象旭在第51回、第74回、第83回都提到这种重复出现的情况；陈士斌称之为“化身”。也可参看蔡巽《读法》第32条。参考苏兴《西游琐谈》。

（89）换言之，这些例子都可看作是“伏”或“照”的映射。另外还有反复提到下列人物的事例：如第21回和第59回里的灵吉菩萨；第42回、第49回、第57回和第84回里的善财童子。乌巢禅师的回忆也是这样，首次见于第19回，第93回又提到他。

（90）见第13回和86回。也可参看第1回里引孙悟空去见须菩提祖师的那位樵夫和第31回里的樵夫。《通易西游正旨》的评注者注意到了这一重复（第86回）。

(91) 白骨夫人出现在第27回，地涌夫人则在第82—83回。关于这些人物在早先的原始材料里出现问题，参阅本章第一部分。兽怪的种类有狐狸（第34回和70回）、白鹿（第45、70、79各回）、虎（第13、29、45、90各回）、狮（第52回和第89—90回）、一只兔子（第95回）、猿猴（第58回和83回）、一只犀牛模样的野兽兕（第50回）、一只豹（第86回）、一条蟒蛇（第67回）、蜘蛛（第73回）、蜈蚣精（第93回）。关于各种 精怪的分析，参阅高明阁的《西游记里的神魔问题》和徐贞姬的《西游记八十一难研究》。参考汪象旭在第71回作的评语，他一一列举各种类型的魔怪。

(92) 第1、8、15、17、18、20、28、29、32、33、50、59、63、72、74、81、88、90、91各回都有山洞；第1、3、5、9、11—12、14、15、22、26、30、37—38、44、47—49、53、87各回都有河川阻拦；第29、37、44—46、54—55、62、68、76、78、84、87、91、93、96各回都有城市景物。陈士斌在第97回注意到同样的城市风景描写，把灭法国和朱紫国混同了起来。参看第48回预提西梁女国一节。

(93) 在第6回和第52回两次提及"金钢琢"。汪象旭在第50回特别提到这一主题的再现；蔡昇在《读法》第49条也提到这一神器。参看注56。除绣球之外，参看那"芭蕉扇"，它在第59—61回成为注 意的焦点之前，在第34回、第39回和第52回都曾提及。请看孙悟空为了钻进紧闭的兽穴，曾变化成为各种各样的小生物（蝇，蜜蜂，蟭蟟，蟹，蝙蝠，鱼，蛾，兔，蝴蝶）（参看注220）。在另外场合，这类一再出现的主题表明某种寓意的存留。如第34—35、71、73、83各回里困扰取经师徒的"假"武器，或占据好几个场景的罩盖物。我将在本章第五部分论述这最后一类物体。

(94) 描写舟子诡计的有第9、15、43、48、53各回。《水浒传》中相应的主题见后面第四章第二部分。《西游记杂剧》第12折中也提到这类勾当。从通俗说书传统中承袭来的套文还可以在另一些惯用情节中识别出来，例如第9回和第38—39回中主角死而复活；第5、7、8、12、17、89各回上演正式的或嘲讽的什么"大会"，第7、25、52、58、70、79、81、95各回里"闹"的情景。关于《水浒传》里这后一种模式问题，参阅后面第四章第二部分。

(95) 张书绅在第49回和刘一明在《读法》第27条都明白提出这一点。我早已考虑过平行的两次取经的结构含义。其他在寓意上有特殊意义的再现主题有：盗窃神佛武器，性的诱惑事件、假慈悲心的危险——所有这些，我在后面阐析寓意时还要论述。参看与"六贼"、"七情"有联系的

那些再现模式。

(96) 参看本章第五部分。

(97) 例如，第 39 回中的假长老，第 58 回的"二心猿"、第 61 回的假猪八戒。汪象旭在第 39 回写道，这一回里的两个长老预示第 58 回里二心猿。

(98)我对这一模式的暗含寓意将在后面详加论述。关于这一问题的进一步讨论，可参看傅述先的《西游记中五圣关系》、张静二的《结构与主题》、拙作《西游记和红楼梦中的寓言》。评注家们都没忽视这些关系。例如，汪象旭在第 43 回、第 49 回、"李卓吾"在第 46 回、刘一明在《读法》第 33 和 37 条，都曾谈论及此。这个方面，大多数序跋，如刘廷玑在《在园杂志》中对小说所作的评论那样，也都十分强调重视。

(99) 关于五行名称的寓意，参看本章第四部分对这一问题的论述。

(100) 见前面第二章第三部分。我在《红楼梦的典型与寓言》第四章中已对《红楼梦》中五行图式的含义进行阐释。

(101) 参看前面第一章对这点的论述。

(102) 关于这一问题的其他论述，参看小川环树的《西游记原本》。

(103) 汪象旭在第 100 回的一条评语中论述了这种回末公式的用处。也可参看刘一明在《读法》第 10 和第 12 条关于回目的特殊功能问题的论述。

(104) 关于回首和回末对句的运用，参看蔡昇的《读法》第 10 条。

(105) 关于小说中韵文片段的特殊诗意效果问题，可参阅赵聪的《四大小说》和杜德桥的《再商榷》。

(106) 参看"李卓吾"在第 1 回中的戏言："凡西游诗赋只要好听……若以文理求之则腐"。

(107) 参看后面第六章对四大奇书中关于运用反讽这一修辞手段的评论。

(108)"玉面公主"露面于第 60 回。我们也许能注意到，第 27 回里的"白骨夫人"，第 93—95 回的"玉兔"在面貌上都与她相似。评注家们对本文中有暗示性的人名、地名常常加以发挥。例如，"李卓吾"在第 22 回谈论了沙和尚这个名字、在第 26 回谈了白骨夫人、在第 60 回谈到玉面公主。他多处流露出对暗示性地名的欣赏（例如，第 67 回）。也可参看汪象旭在第 23 回谈贾寡妇和她的女儿们，在第 50 回谈金岘山，在第 72 回谈盘丝洞。也可参看陈士斌在第 30 回谈白骨夫人，第 73 回谈蜈蚣精；以及张书绅在第 28 回谈宝象国、在第 37 回谈文殊，在第 58 回谈 如来佛、第 90 回谈狮子。在《总批》第 11 条，张明确阐述了有意命名的原则。也可参看汪象旭在第 44 回、49 回和第 99 回上的评语。

(109) 第 83 回。张书绅在第 80 回注意到这个名字的暗含意义；"李卓吾 "在

第 83 回几乎点明了这一玩笑的意义："半截观音不知是上半截不知是下半截。请问世人还是上半截好还是下半截好，一笑一笑！"其他多少带有点微妙的性交暗示的例子，如第 37 回出示白玉珪、同一回里出现玉兔、第 44 回在一个与另一类泄漏有关的场景里那个不要"泄漏天机"的警告。我认为我们还能在鲇鱼精这个名词里觉察出一种挑动情欲的双关含义，那是猪八戒（在 72 回）为了要与那群沐浴的女妖一起洗澡厮混而变成的东西；最特 别的是第 95 回，提到"短棍"，还提及"毛颖山"，这些无疑都指的是玉兔提供的解救之物，那玉兔本身自然就带有一种强烈的色情意味；这使我们又回到乌鸡国追逐一只白兔的情节上来。面对这类暗讽，评注家们时常热衷于开些玩笑。如"李卓吾"，在第 54 回和第 29 回粗鲁地嘲弄唐僧，把他比作娈童；还有张书绅在第 29 回的讽刺话："和尚走后门，其恶绝妙"。这一类嘲讽中最令人费解的例子是经常提及的"琵琶骨"了，它曾因被穿锁而使许多妖魔（包括美猴王在内）无法逃遁。例如，第 6 回、第 43 回和第 63 回。这一名词现代常指锁骨，但有一个小小的证据（见后面注 189）暗示它可能与性欲的联想有关。参看第 55 回琵琶洞里一个当众挑逗情欲的场景。

(110) 第 1 回。

(111) 见第 20 回和第 40 回。在后一个场合中，"当"字换成了"堂"字，最后的"山"字变成"仙"字。这也许暗示它不过是一句无任何意义的韵文而已。不过，至少有一位评注家陈士斌（在第 32 回）重提这一声象结合的例子。

(112) 这种延伸文字游戏的其他例子还包括把"多心"用在玄奘身上（参看后面第四章第四部分和第五章第五部分要讨论的宋江和刘备动辄流泪满面的性格）。

(113) 玄奘在面临危险时所表现的迟钝，在第 27、33、40、80 等回里都加以强调。他出奇的童贞和怕女色是许多回里的中心议题。评注家们对这一问题可说是相当敏感的。例如，张书绅在第 47 回和第 73 回都曾谈到这一点。

(114) 胡适《考证》、鲁迅《中国小说史略》、赵聪《四大小说》。也可参看欧阳建的《西游记的玩世主义和现实精神》。评注家们在多处评述了幽默和严肃兼而有之的问题。如"李卓吾"在第 19 回和 25 回、汪象旭在第 3 回和第 17 回、张书绅在第 4 回、第 18 回和第 25 回、陈士斌在第 26 回、45 回和 55 回、《通易西游正旨》第 67 回。关于明代读者接纳《西游记》的一般论述，参看苏兴的《西游琐谈》，和罗龙治的《西游

记的寓言和戏谑特质》。

(115) 关于寓言一词在西方文学中各种出处与定义的评述，请参阅拙著《典型和寓言》和《西游记中的讽喻》。张静二在《人物研究》论述了这个问题。

(116) 关于张竹坡的《金瓶梅寓意说》之论述，见前面第二章。

(117) 刘一明的《读法》第 2 条。其他术语出现的例子如下："深意"——张书绅本第 9 回，汪象旭本第 24 回，"李卓吾"本第 4 回，《通易西游正旨》第 14 回；"隐意"——张书绅《总批》第 23 条，陈士斌本第 11 回，刘一明的《读法》第 17 条；"隐喻"——陈士斌本第 43 回，第 55 回，第 77 回，第 91 回，张书绅《总批》第 8 条，第 13 条，第 70 条、"李卓吾"本第 14 回，第 16 回，第 63 回；"寓意"——张书绅本第 28 回，第 29 回，第 32 回，第 59 回，第 72 回以及《总批》第 1 条，第 3 条，第 6 条，第 33 条，条 52 条。另外的例子还有：汪象旭本第 24 回，第 69 回，第 78 回，陈士斌本第 9 回，第 30 回，第 37 回，第 50 回，第 54 回，第 59 回，第 69 回，第 72 回，第 94 回，张书绅本第 6 回，第 13 回，《总批》第 72 条，《通易正旨》第 14 回。

(118) 评注家似乎普遍认为文字表面之下寓有深意。例如，"李卓吾"本第 2 回、汪象旭本中的虞集序、蔡羿的《读法》第 4 条以及其他各处、刘一明的《读法》和各篇序文，还有《西游记释义》序都持这种观点。《洞天玄记》杨悌序（见注 20）里也把《西游记》说成是这样的作品。

(119) 例如，蔡羿的《读法》第 55 条有言："科诨中皆有妙理"。同样的看法也见于陈元之序、慢亭过客序以及"李卓吾"在第 2，第 6，第 16，第 19，第 25，第 46 等各回的评语，张书绅《总批》第 1 条，第 3 条，第 8 条，第 11 条，第 13 条，第 17 条，第 19 条，第 21 条，第 31 条，第 33 条，第 36 条第 45 条，第 52 条，第 65 条，第 66 条，第 69 条，第 70 条，第 72 条，第 75 条和第 50 回，第 53 回，第 59 回，第 69 回，第 72 回评语。胡适在他的《考证》不同意把《西游记》作为一部寓言作品来阅读。早先的一位评论家阮葵生《茶余客话》也反对硬把小说说成有微言大义的深刻含意。章学诚则持相反的观点（参看孔另境的《史料》），间接确认不能草率阅读这部作品，他说："虽属寓言，却有至理"。谢肇淛《五杂俎》持有非常相似的看法，还有刘廷玑的《在园杂志》和《洞天玄记》的序也都反映同样的观点。柳存仁为陈序辩解，说它反映的见解"新鲜"（见《四游记》）。

(120) "李卓吾"（在第 14 回及回评）强调了寓言写作要求煞费苦心的问题。

(121) 某些颇含深意的事例实际上早在先行的故事中就已经出现。例如，"白

骨夫人"见于《大唐三藏取经诗话》第四节。参看谭家健《孙悟空三打白骨精故事探源》和张静二《西游记系列故事中的猴王》。"地涌夫人"在《朴通事谚解》里曾提及，《销释真空宝卷》也提及其名（参看胡适《跋销释真空宝卷》)。孙悟空的法名是个恰当的例子。这个称号虽非首次出现，但我们不难觉察出，作者运用这个名号来发挥不同层次的寓意（见注284)。关于孙悟空和猪八戒姓名出处、火焰山等某些地名意义的演变参看《西游记杂剧》第18折和《朴通事谚解》。

(122) 见前面注8和注9。

(123) 有关《西游记》人物图像的细节，参看苏兴的《西游琐谈》、高明阁《西游记里的神魔问题》。

(124) 另一范例见于第14回："心猿归正，六贼无踪"。

(125) 参考刘一明在其《读法》第10和第12条关于回目和回末诗词的寓言作用的论述。

(126) 关于小说中编排富有寓意词语的透彻论述，见拙作《西游记中的讽喻》。

(127) "观音"出现在第6、8—12、14、15、17、22、26、41、83、84各回。关于"净瓶"，参阅曹仕邦《西游记若干情节的本源再探》。关于小说中使用佛教术语的其他背景材料，参看柳存仁在《全真教》第3部分。

(128) 例如，文殊见于《大唐三藏取经诗话》第四节。参看曹仕邦《西游记中若干情节本源再探》。

(129) "渡"的意象明显地见于第1、15、22、49、50、98等许多回里。当然，这一主题是早先故事系统的一个组成部分，例如，《诗话》第17节。评注家们经常援引这一主题以及它的传统联想。参考通常把"筏"注解成"法"的这个隐喻，那是一个人赖以渡"彼岸"的绝对必需之物，不过，一经渡越，就弃之如敝屣。参看《金刚经》。

(130)《心经》在第19—20回曾经大肆渲染；此后，又在若干关键时刻重新提到过。它在某些先行材料里也曾提及，例如《大唐三藏取经诗话》第17节曾宣扬过它，虽然它究竟有何重要意义却未见阐释。《金刚经》在《西游记杂剧》第21折中得到更为具体的、虽说基本上是幽默的描述（它在第22出再次提及)。陈士斌在第38回，与尤侗序文一样，直截了当地谈到《华严经》。也可参看《通易正旨》第44回、第56回、第82回和第98回。

(131) 参看阐释这部小说的本章第五部分关于这一问题含义的更详尽论述。第12回有大乘教法对小乘教法之争的情节。参看汪象旭在第13回和第42回的评语。

(132) 带有禅学意味的最显明形象莫若"皓月"和"降龙"、"伏虎"了。这些概念常为评注家们所津津乐道。例如，见汪象旭本第13回，陈士斌在第19回，第23回，第36回，第40回，第46回，第47回，第58回，第85回，第86回，第90回，蔡奡《读法》第23条。玄奘在《西游记杂剧》第1、5折中也被错误地扮作禅宗大师登场。

(133) 参阅64回和93回。月亮的象征意义在《西游记杂剧》第23折中也经强调渲染。

(134) 关于小说中道教术语的论述，参看柳存仁的《全真教》；还可参看注34中引录的论著。

(135) 炼丹的术语在所有的评注中都受到重视，例如汪象旭本第39回，第52回，第53回和蔡奡《读法》第8条。可以想见，它们在陈敦甫的《释义》中也占有很突出的地位。参照谈论该小说的早期著作中对这个意义概要的强调情况，例如，孔另境在《史料》引述的丁晏（见注33）之说。关于这个炼丹术的进一步分析和背景，参看注134中引录的著作。

(136) 陈士斌在第38回解释了"刀圭"这一术语。

(137) "金公"和"木母"这两个术语在整部文本的诗词和回目中随处可见。关于"黄婆"这一术语的论述，见汪象旭第47回和第53回评语。参看《洞天玄记》中几乎所有这些术语的用法。

(138) 关于明代道教对行房与其他身体修炼的论述，见柳存仁《明儒与道教》及《和风堂读书记》。

(139) 这些交迭的术语散见于整个作品、第19、24、40、53、78、94各回中更是屡见不鲜。评注家们常常用这些术语来进行诠释。例如，汪象旭本第38回，第44回，第47回，第53回，第80回，陈士斌本第17回，第22回，第54回，第69回，第72回，第82回，第92回，第94回。许多这种术语的一个相近文学来源见于《洞天玄记》。

(140) 小说中使用"火候"这一术语之例，见于第73回和88回。这一术语在下列评注中都非常突出：汪象旭本第4回，第92回，陈士斌本第4回，第32回，第91回，第99回，《通易正旨》第84回和蔡奡《读法》第8条。更早一点，这个术语被使用在《西游记杂剧》第9折。

(141) 关于宋元两代的道教背景材料，见前面注34。我读过的某些道教经卷中对介入小说本文中的术语有特殊关联的包括张伯端（紫阳真人）的《悟真篇集注》(见注31)。参考下列评注中谈到紫阳真人的地方：汪象旭本第62回，陈士斌本第22回，第29回，第39回，第68回，第69回，第91回，《通易正旨》第18回，第57回，第61回，第71回，第95回，以及陈致虚的《金丹大要》，这本书里大量使用了"火候"，"还

丹"，"台"，"圭"等术语。参考陈敦甫的说法，他认为小说的寓言仿效《钟吕传道集》(见注 34)。关于这种术语的评述，参看柳存仁《全真教》第 1 部分。虽然小说对道家经卷并不表示出多大兴趣，但张书绅有时拿它与庄子思想相比拟。例如，《总批》第 13 和第 78 条。也可参看《通易正旨》第 18 回，第 19 回和第 97 回，陈士斌本第 15 回，第 18 回，第 45 回，第 48 回，第 57 回，第 64 回，第 75 回，第 77 回，第 78 回和第 98 回。

(142)《性命圭旨》是论述这一概念的一本内容广泛的论著。这个术语见于宋、元时代道家著作中，但也许只是到了明代才具有这一层特殊的意义(参考理学思想中"性"和"命"这两个术语的不同含义)。参看《通易正旨》第 14 回和第 80 回。

(143) 第 1 回，第 36 回和 43 回等处都援引了"三三行九九功"这一程式。这里"三三"可能就是指"乾"这一卦画☰上的六条平行横线。张书绅在第 99 回对这一观念作了论述。还有，汪象旭在第 3 回和第 19 回，陈士斌在序文和第 19 回，第 32 回，第 33 回，第 37 回，第 69 回，第 70 回，第 82 回，第 99 回和第 100 回以及蔡昇在《读法》第 8 条对此也都有论述。

(144) 卦名"既济"和"未济"在许多回中出现；尤其是第 61 回。评注家们经常谈论这些卦的组成部分"火"(离)和"水"(坎)的符号意义。例如，汪象旭在第 2 回，第 4 回，第 15 回，第 16 回，第 18 回，第 20 回和 43 回都谈到这点。《通易西游正旨》则虽书名如此，却只在少数几处根据《易经》的概念来进行诠释。例如，第 77 回，第 79 回。事实上，它在一篇后跋中写的似乎完全是偏向三教合一的口气。相似的术语在《西游记杂剧》第 19、20 折和《洞天玄记》。

(145) 我将在本书后面部分更详尽地谈论某些理学观点。

(146) 见注 123。

(147) 关于这个故事结尾的无终意味这一问题的其他讨论，参看本章第一和第五部分。

(148) 寓言文学的这一能动意义上的定义。见于刘一明《西游原旨》的 1801 年序："一辞一意俱在履实践中发出"。该书的 1778 年序文也有"以事明理"这样的话。虞集序中有云："夫大易皆取象之文。"

(149) 尽管"六贼"这个名称的意思一目了然，评注家们还是感到有必要说明它的意义。例如，汪象旭在第 56 回，第 72 回和第 96 回都谈了这一问题。这一术语也见于早先的《西游记杂剧》第 21 折。"六贼"还在《洞天玄记》的戏剧情节中扮演了主要角色。

(150)"履冰"的意象使人想到《易经》坤卦，第一行《周易折中》。参看汪象旭本第48回。"入井"也许可追溯到《论语》第6篇第26章，或《孟子》第2卷上第6章，第3卷上第5章。参考《水浒传》中包含有跳入井内的那段情节（见本书后面第四章第四部分)。"伏虎"的事发生在第13回和21回。《金瓶梅》一连串牵涉到老虎、狂风、毒药、尖刃以及寒秋等传统联想，见本书前面第二章第三部分。参看汪象旭本第13回和第68回的评语。

(151)例如，汪象旭在第63回论述了"九头驸马"，张书绅也在第62回和第63回谈到它。张把第24回猪八戒被绑在树上一事解释为"结果"，并认为第72回"多目怪"是"色的化身"，第14回的竹子是"无心"，第73回的蜘蛛精是"痴"。也可参看陈士斌第47回，49回和64回评语。

(152)这一说法在本文中无数次出现，我们可以举出下列回目为例：第7、14、15、30、36、41、46、51、54、75、81、83、85和88各回。关于这一隐喻出处的讨论，参看徐贞姬《西游记八十一难研究》、柳存仁《全真教》第2部分。从这些论述可以看出，这一术语的佛学上原意在小说成文时期已经冲淡了，小说则仍作为情欲的一个非教义词语使用着。谢肇淛在他的《五杂俎》中以此作为一个重要论点来阐释小说。

(153)例如，这一术语出现在《西游记杂剧》第10折和《洞天玄记》序中。最早的评注者"李卓吾"(与汪象旭在第15回评论一样)在第14回对这术语给予适度的重视。刘一明（1778年序）批评汪象旭，说他过分强调了这一意见。蔡昇在《读法》第15、16、17、18各条列举了这一术语的各种各样用法。也可参看陈士斌第7回，第14回，第36回评语。张书绅更进了一步，在第4回把"意马"中的"意"与理中"诚意"这一概念连接了起来。他在第15回，第22回，《总批》第11条和第16条详细阐述了这一意见。

(154)关于这一寓言的各种传统解释的一般评论，参看郑振铎《演化》、黄肃秋《西游记的校订和注释工作》和张静二《人物研究》。陈敦甫《释义》给这张目录表添上一本某位蔡金编的《西游记注》，我迄未能证实他的说法。孙楷第《书目》也把这个本子列入，但他也没有看到过它。

(155)唯一的例外是彭海在《西游记中对佛教的批判态度》中的论述。

(156)这无非是指陈敦甫。他那部副标题为《龙门心传》的《西游记释义》是在台湾由全真会赞助出版的。陈在一系列序文中提出了他从道家角度进行阐释的那些原理，而且还写了一篇《总论》，附有一张道家术语的词汇表。汪象旭把小说改名为《证道书》是容易使人误会的，因为他的见解实际上是折衷主义的大杂烩。道教术语至少体现小说意义的一

个层次，这也许有助于我们确定小说的成文时期，因为16世纪中叶是标志着从嘉靖皇帝崇尚道术到万历皇帝庇护佛教思想和袾宏、智旭等和尚作为佛学权威崛起的转折点（见前面第一章）。虽说以此确定作者的做法迄未能使人完全信服，但至少这种调查方法是有例可循的。众所周知，吴晗在《金瓶梅》出书年代问题上也曾企图从这方面打开缺口（见前面第二章第一部分）。

(157) 例如，汪象旭的第1回，第44回，第78回和第98回评语。汪提出的这种佛道搀合的范例见于万历年代伍冲虚的《伍柳仙踪全集》一文，特别是它题为"仙佛合宗"的那个部分，大量使用了《西游记》中的寓言术语（如"火候"等）。也可参看蔡昇《读法》第1、3、5、7、9、10、11各条、"李卓吾"第98回评注、《西游原旨》的1778，1798，1801各篇序文。刘廷玑（在他的《在园杂志》）承认，汪象旭的见解基本上是正确的，但他批评汪对一些具体问题的解释未能令人信服。

(158) 参看刘一明《读法》第4条以及其他各条。"三教"问题在下列著作中均有论述：柳存仁《吴承恩》、郑振铎《演化》以及1956年版《西游记》重印本上说明性序言《初版说明》。早期的评注家们早已探讨过这同一问题。参看"李卓吾"本袁于令序、汪象旭第88回评语、张书绅《总批》第1条，第3条，第5条评注，陈士斌本尤侗序和第47回，第64回，第100回评语，《通易正旨》第86回和第97回评语，参考《杂剧》第5折和《洞天玄记》中对这种意义范围的反映。

(159) 特别参看张的《总批》第1条，第3条和多处正文评注，连同第25回，第49回，第52回上极为详尽的注解。张把他的看法与《大学》联系起来（见第1回，第22回，第30回，第47回，第48回，第50回，第57回，第61回，第62回，第71回和第79回）（参考《总批》第71条，提到《大学衍义》处）；他在第50回提到《中庸》；在《总批》第8条提及《孟子》；在第10回，第19回，第70回，第96回和《总批》第35条，第59条和第70条提及程、朱学说。也可参看蔡昇《读法》第20条。

(160) 参看陈士斌第2回，第3回，第5回，第6回，第18回，第24回，第26回，第28回，第35回，第37回，第40回，第41回，第42回，第50回，第52回，第56回，第58回，第64回，第65回，第66回，第85回，第86回和第98回评语。在第100回，他终于得出的结论接近"三教归儒"这个为他同时代的评注家们所采纳的说法。另几位主要的几位评注家也在某些地方回归到儒家观点上来，如：汪象旭在第4回，第15回，第62回，第68回和第88回，《加批西游记》第1回，第2

回，第 6 回，第 9 回，第 12 回以及《通易正旨》第 12 回，第 61 回，第 65 回，第 66 回，第 86 回，第 97 回和第 98 回等评语。参考《西游记杂剧》第 2、3、4、12、13 等折中有“心学”术语。

(161) 例如，第 52 回，第 98—99 回。评注家中，“李卓吾”是最善于挑剔佛家救世主们可笑行经的人，例如，第 8 回和第 42 回。也可参看陈士斌第 65 回。参考彭海《西游记中对佛教的批判态度)。

(162) 见前面注 113。

(163) 对道士真人们针砭最甚的在第 37—40、44—45、78—79、87 各回。小说把佛门大弟子须菩提扮成一位道人是颇含深意的。请参看《心经》和《金刚经》中须菩提这位真正能够“悟空”的重要角色。在小说里，他的徒弟“孙悟空”却明明未能掌握它的真谛。参阅“李卓吾”在第 4 回，第 21 回以及其他各处的讽刺挖苦评论、汪象旭第 44 回和第 78 回以及张书绅第 20 回评语。参看高熙曾《西游记里的道教和道士》、赵聪《四大小说》。试比较《西游记杂剧》第 21 折中“外道”这一术语的用法。我将在后面谈到这部寓言对色欲失调问题的特殊处理。

(164) 如见于“李卓吾”第 17 回，第 41 回和第 57 回（回评)，汪象旭第 29 回，陈士斌第 30 回和第 78 回评语。这一主题为小说中突出唐太宗作为玷污了声名的宗教领袖这一角色添了很重要的一笔。

(165) 陈士斌这段话在第 93 回。承认理解有困难的相似文字，见于蔡肩《读法》第 56 条、刘一明《读法》第 26 条、张书绅第 43 回、第 93 回以及《通易正旨》第 56 回。

(166) 关于明代“心学”的广泛论述，参看侯外庐《中国思想通史》以及其他著作。进一步的论述，可看前面第一章。倘使证实有可能在 14 世纪就存在过类似 100 回本《西游记》的寓言小说，那自然会减弱我这一论点的力量、不过，即使是这样，我也能很容易举出这一思潮的更早阶段（例如陆九渊即象山、杨简、吴澄）来阐明这个意思。评注家经常用王阳明的思想来解释某些章节，例如：汪象旭的第 4 回和张书绅第 18 回评语。

(167)“佛即心兮心即佛”观点见第 14 回。参看汪象旭第 74 回，张书绅第 1 回，第 19 回，《总批》第 37 条和注 280 内别的引文。小说中运用《心经》与《西游记杂剧》第 21 折援引《金刚经》一举极其相似。

(168)“内丹”的概念，柳存仁《全真教》第 2 部分。参看陈士斌第 24 回，第 36 回，第 68 回评注和下面各回中的另外评论：第 27 回，第 33 回，第 39 回，第 40 回，第 43 回，第 49 回，第 50 回，第 70 回，第 71 回，第 73 回，第 74 回，第 98 回，第 99 回。

(169) 关于“修养”的理解，从《大学》不偏不倚，既强调内在又不忘外部的“修身”转到更集中强调内在“修心”的论述，参阅注 166 上提到的著作。

(170) 张在第 16 回和 39 回对这一意见说得最为详尽。陈士斌（第 66 回）、“李卓吾”（第 44 回，回评）和蔡篔（《读法》第 19，20 条）在某些论点上也有改变原来观念的相似意向。

(171) 参看陈士斌本尤侗序以及第 2 回、第 7 回、第 8 回、第 13 回、第 14 回、第 21 回、第 27 回、第 39 回、第 40 回、第 42 回、第 43 回、第 86 回和第 93 回。参考“明心见性”这一词语在《洞天玄记》的用法。它也出现在第 98 回末的一组对句中。也可参看张书绅第 19 回，第 39 回，第 58 回评语，蔡篔《读法》第 8 条，《通易正旨》第 12 回评语。

(172) 例如，第 67 回和第 85 回。参看“李卓吾”本第 12 回，第 37 回和 91 回，汪象旭本第 80 回评语以及刘一明《读法》第 20 条。参考《西游记杂剧》第 14 折中“存心”这一词语的用法。某些有关概念的进一步探究——例如“本性”和《双修性命》——参看我在本章后面部分的论述。

(173) 这个兜圈子问题在下列评论中都得到强调：“李卓吾”本第 29 回、汪象旭本第 15 回、陈士斌本第 19 回。从某种意义上说，取经之行该止于它返回正中点重渡通天河处。

(174)“李卓吾”在第 12 回提出了同样问题。刘一明在他的序文和《读法》第 26 条也提出该问题。

(175) 参考《大唐三藏取经诗话》第 15、16 节和《西游记杂剧》第 22 折中所赐经卷类似的缺数问题。坚持弄清全部经卷数的问题也见于《洞天玄记》。参看“李卓吾”第 57 回和第 99 回评语。

(176) 把《西游记》与《天路历程》相比拟的有吴壁雍《西游记研究》。陈士斌在第 76 回和第 85 回都着重论述了西天之行的内在性质。

(177) 见于第 1 回和第 85 回。参看“李卓吾”的第 8 回和第 39 回评语：“不在身外也”；汪象旭第 13 回评语：“何必远求”。汪在第 24 回，第 25 回和第 74 回指出：“行者即此心”。也可参看陈士斌本尤侗序和第 76 回，张书绅本第 18 回、第 32 回、第 33 回、第 96 回以及蔡篔《读法》第 31 条。

(178) 孙悟空早先和各种妖魔连结在一起的情况在下列评注中都曾加以强调：汪象旭本第 28 回、第 32 回、第 41 回、第 61 回，张书绅本第 61 回，蔡篔《读法》第 44 条，“李卓吾”本第 17 回。参看郑明娳《火焰山故事的形成》。《西游记杂剧》第 9、10 两折谈的也是同一意思。

（179）见第13回，参看下列评语："李卓吾"本第17回，刘一明《读法》第23条，汪象旭本第49回、第57回、第59回、第60回、第70回，张书绅本第92回和总评、第37条、第38条、第42条、第46条，《通易正旨》第51回。

（180）蔡昇《读法》第1、2、特别是第35条，强调了这一问题。参看徐贞姬在《西游记八十一难研究》和吴壁雍在《西游记研究》中的评论。

（181）紧接着第88—90回发生的疏忽大意事件是第91回玄奘"宽了禅性"引出的危难。评注家们经常提及这一点，例如，汪象旭，第24回、第47回、第53回、第83回、第89回，陈士斌第62回，蔡昇《读法》第29条，张书绅，第23回。

（182）见第36回。也可参看第57回评语："半途而废，中道而止"。参看汪象旭第23回评语："入道未深"。以及张书绅的第36回、第64回，陈士斌第24回、第36回、第40回、第50回、第53回和《通易正旨》第47回和第61回等评语。

（183）见汪象旭本第28回。参阅例如第30回、第32回和第57回经常用到"散火"这一词语。

（184）参看本第二部分关于这一分界线在结构意义上的论述。

（185）其他以多位数命名的妖魔有第73回的"百眼魔君"和第90回的"九灵元圣。"参看注（48）和汪象旭第61回及第90回的评语。

（186）"李卓吾"本第63回。

（187）参看"李卓吾"本第58回和张书绅本第59回的评语。

（188）见前面注189。也可参考第93回栖宿于百脚山的蜈蚣精。

（189）见第53回和第83回。参看前面注112。另一个暗示色情引诱的事例见于作者一再提及琵琶骨（也可参阅注109）。根据《茶余客话》中的一个条目，这一词语似指骨盆或大腿部，很可能它仅是"屁股"的一个双关语。总之，这一词语似乎带有某种毋容置疑的性欲含义。下列评注都提到这一点：张书绅本第4回、第27回、第30回、第31回、第56回、第60回、第73回、第78回、第80回，陈士斌本第17回、第55回。对这方面意义最感兴趣的是"李卓吾"，见"李"本第5回、第23回、第27回、第54回、第70回、第71回、第72回、第74回、第79回、第82回、第83回、第95回评语。

（190）参考"李卓吾"本第23回评语："今天那一个不被……弄坏了，不要独笑老猪也"。汪象旭的第23回评语也以稍微不同的措辞表述了这一意思。也可参阅汪的第24回、27回、第54回、第55回、第56回、第59回、第60回、第72回、第82回和95回评语。

(191) 整个情节具有浓重的情欲暗示。除了“玉兔”这个富有诱惑性的名词之外，如“毛颖山”、“短棍”这样的细节都证实对性欲的影射（参看前面注 109）。陈士斌在第 94 回谈到这一情节中的“南风”，认为就是暗指同性恋——“李卓吾”在第 95 回也谈到这一问题。此外，陈士斌在评注别的章回时还提到明代性风尚的其他许多概念，如第 18 回和第 23 回的“采阴补阳”，第 54 回和第 60 回的“身外之妻，身内之妻”以及第 78 回、第 80 回、第 92 回、第 93 回、第 95 回谈到的。汪象旭在第 23 回评注中论及女妖占优势的问题，第 82 回又重复提及。同样的意见也见于“李卓吾”第 82 回评语中。也可参看《通易正旨》第 37 回和第 55 回评语，蔡槼《读法》第 28 条。

(193) 这种显示感情脆弱的最明显事例常见于妖魔装扮成受难女子（或婴儿）的情景中，例如第 27、33、40、68、80 各回。参考《西游记杂剧》第 10 折和第 12 折。参看陈士斌第 27 回和第 62 回评语。

(193) 见第 16 回、第 18 回、第 27 回、第 31 回、第 32 回、第 33 回、第 37 回、第 40 回、第 44 回、第 71 回、第 73 回、第 79 回、第 91 回，第 95 回，第 98 回和《总批》第 10 条、第 21 条、第 23 条、第 26 条、第 42 条、第 56 条、第 58 条、第 59 条、第 60 条、第 65 条各事例 。也可参看汪象旭第 72 回，陈士斌第 71 回、第 72 回以及《通易正旨》第 21 回评语。

(194) 见“李卓吾”本第 74 回。

(195) 见前面第二章第五部分。张书绅在第 72 回和第 80 回论述了这一问题。

(196) 如见于第 23 回、第 27 回、第 64 回、第 94 回。参看“李卓吾”第 72 回，汪象旭第 23 回、第 27 回、第 54 回，第 56 回、第 59 回、第 70 回、第 72 回、第 80 回，陈士斌第 81 回和《加批西游记》第 1 回、第 3 回、第 4 回、第 8 回、第 10 回等处评语。吴璧雍《西游记研究》、徐贞姬《西游记八十一难研究》等都对寓言的这一方面作过论述。

(197) 见蔡槼《读法》第 26、27、28、35 各条。

(198) 见前面注 108。

(199) 女子国的更早描写见于《大唐三藏取经诗话》第 10 节的“女儿国”、《西游记杂剧》第 13、14、15、17、18、19 各折和《朴通事谚解》。我还可以添上后来在《镜花缘》第 32—34 回中对女子主题的重新描写。

一个相似的例子是铁扇公主，她还出现在《西游记杂剧》第 17 和 18 折以及《四游记》中的“南游记”部分。参看陈毓罴的《过火焰山》。很显然这一人物（指铁扇公主——译者）代表的是“欲火”。

(200) 参看陈士斌的评注，特别是第 34 回、第 47 回、第 54 回、第 78 回、第

92 回，对“姹女”一词 的意义我在后面还要加以论述。

(201) 烟火熏坏孙悟空眼睛事例发生在第 5、20、41、75 各回。

(202)取经师徒一时被假武器或冒充真人的假扮妖怪弄得惊慌失措的事例见本章第二部分。参看下列评注：“李卓吾”本第 57 回和第 65 回，汪象旭本第 21 回、第 23 回、第 39 回、第 51 回、第 53 回、第 57 回、第 66 回、第 80 回、第 93 回、第 97 回，张书绅本第 27 回、第 39 回、第 42 回、第 58 回、第 85 回、第 91 回，刘一明《读法》第 25 条，蔡昇《读法》第 25 条、26 条，陈士斌本第 13 回、第 34 回、第 65 回、第 66 回、第 92 回、第 95 回。

(203) 关于这一模式的讨论，见本章的余下部分。

(204)请看下面的例子：第 22 回和第 33 回的红葫芦儿；第 25 回的各种褡裢；第 41 回的如意皮袋；第 65 回和 66 回的人种袋；第 70 回的金铃；第 65 回的金铙；第 12 回、第 26 回、第 33 回、第 42 回、第 74 回（见下面的注释）的各种形状的瓶儿，尤其是净瓶；第 6 回、第 34 回、第 50 回、第 52 回、第 59 回的罗网、圈套；第 84 回的一只柜子。也许我们可以把第 72 和 74 回里蜘蛛精用蛛网擒拿住取经师徒以及第 41 回、第 74 回和第 77 回里妖怪用口噬咬或用鼻子卷住等等都可看作是同一概念的变体。

(205) 陈士斌在第 35 回指出这方面的意义：“非心包天地之外乎，人固有装天地之葫芦也”；在第 51 回他又写道：“未能洞见全体，而终难 脱彼之圈套也”。也可参看下列评语：“李卓吾”本第 5 回、第 6 回、第 33 回；陈士斌本第 6 回、第 26 回、第 33 回、第 41 回、第 42 回、第 49 回、第 53 回、第 65 回、第 75 回；张书绅本第 34 回；蔡昇《读法》第 32 条，汪象旭本第 42 回、第 50 回、第 53 回、第 71 回、第 75 回。在第 75 回里，汪象旭把各种这类武器作了一番比较。参阅另外评语：汪本第 35 回、第 52 回、第 65 回；《加批西游记》第 1 回、第 5 回、第 7 回、第 10 回、第 11 回；《通易正旨》第 74 回。

(106) 这个广泛模 式最准确地反映下列情节：第 27—31 回、32 — 35 回、40 — 43 回、50 — 52 回、56 — 58 回、59 — 61 回、65 — 66 回、72—73 回、74 — 77 回和 80 — 83 回。当然，其他所有的情节，至少也具备了一个或更多这些成分。参考汪象旭在第 83 回关于从一个磨难转到另一个磨难的论述：“脱而复陷”。

(207) 汪象旭本第 47 回的评语。也可参看第 43 回、第 44 回、第 59 回和第 80 回。也可参阅陈士斌本第 16 回、第 24 回、第 53 回、第 62 回、第 68 回、第 80 回、第 91 回、第 94 回、第 96 回，张书绅第 47 回和《通

易正旨》第 26 回、第 55 回、第 77 回、第 88 回、第 95 回 。

(208) 参看本章后面的进一步论述。例如，第 16、27、57 和 97 各回一连串在意象上有联系的事件，从对富有寓意的感官"六贼"的斩尽杀绝到更为仁慈的降服，显示出一种明显的"改进"。参看张书绅在第 99 回援引儒家"为山未成一篑止"的隐喻。参看《论语》第九篇第 19 章。

(209) 陈敦甫的《西游记释义》。有些早期的评注家出作了同样的注释。

(210) 见"李卓吾"第 29 回评语。他在第 90 回的评语中也表述了相似的观念。

(211) 蔡异《读法》第 7 条写道："佛教有顿渐两样，道教工夫只有渐而无顿"。

(212) 第 98 回说："盖无字为顿法，有字为渐法，顿为无为，由渐而顿，由有为而无为，皆真经也。"第 100 回又说："虽各有渐顿安勉之殊，而成功则一"。

(213) 张书绅在第 18 回带一点讽刺的口吻谈到"人皆可以为尧舜"问题。接着在第 100 回以更严肃的口气谈了这一问题。"李卓吾"以他特有的机智在第 41 回的一条评语中讥笑滥称圣人问题时说"何圣人之多也极众，讲致良知者，一入讲堂便称大圣人矣"。

(214) 例如，需要救世主干预的有如下各回：7、14、17、21、22、26、31、35、39、42、43、49、52、55、58、61、66、69、71、73、77、83、87、90、92 和 95。观音出面干预的有如下各回：14、17、21、26、42、49、55、58、71。我们当能记得，是观音本人首先亲自发起这场取经之行的。汪象旭在第 49 回对各种神力干预事例作了一番比较，把观音亲自出马与仅差一名使者代她出面的事例以及她受邀请出场和她主动出面干预的事例都加以区分。也可参阅蔡异《读法》第 28 条和 45 条中的评语。有反讽意味的是，取经师徒们受到的第一次袭击恰恰发生在观音庙里。对各种救世主形象作过评述的有胡适《西游记考证》和徐贞姬《西游记八十一难研究》。

(215) 汪象旭在第 52 回评论道："行者……智力俱竭，势不得不寻主人公矣"。

(216) 关于英雄人物能力有限这一常见的主题，参看下面第四章第四部分和第五章第四部分。

(217) 大规模的搏斗（除了序幕部分的大战之外）发生在第 17、19、20、22、25、29、31、34、35、37、39、41、42、43、48、50、51、52、53、55、57、58、59、60、61、63、65、66、67、70、71、72、73、76、81、83、85、86、89、91、92、95 等回。以争论形式出现的斗争发生在第 64 回

和78回，采取斗法形式的有第35、45、46、66、69、75、84、87、97各回。在第92回和95回，取经师徒在镇伏敌人之后悄然离去，这一模式在第99回他们旅程的最后一站又给以重演。

(218) 那些任性的妖魔被召回到他们原先生活处所去的有第31、35、39、42、43、46、49、52、61、64、66、71、77、79、83、90各回，他们被无情打死的有第55、58、72、73、74、79、89、92各回。参看汪象旭第63回、陈敦甫《西游记释义》和《通易正旨》第92回评述。

(219) 例如，以全歼来犯妖魔告终的有下列各插曲：车迟国（第46回)、西梁女国（第55回)、六耳猕猴（第58回)、大蟒怪（第67回)、蜈蚣精（第73回)、灭法国（第86回)。也参看第64、79、92各回。引人注目的例外包括第83回和95回这两起性诱惑事例均以任性的引诱者被召回到她们原先的处所去而告终。"斩草除根"这一词语也许可作多种解释："刈除杂草之后，再挖掉草根"或"为了要除草，必先去其根"。这一普通成语也见于各种早先的小说素材中，例如，《大唐三藏取经诗话》第6节，《西游记杂剧》第2折以及《洞天玄记》。

(220) 评注家们觉得这种意象很有趣。参看陈士斌本第4回、第22回、第39回、第59回、第82回、第83回和《加批西游记》第8回，汪象旭本第75回，蔡幵《读法》第30、33、34各条以及《通易正旨》第17回、第39回、第64回、第83回等评语。也可参看陈敦甫《西游记释义》。孙悟空变成下列小生物来穿透敌人的防御物：蜜蜂（第16、55、78、94各回)；蟭蟟虫儿（第32回和59回)；跳蚤（第49回)；虱（第71回)；蝇（第34、41、51、70、72、75、82各回)；萤火虫（第92回)；蚂蚁（第86回)；蝴蝶（第89回)。

(221) 第66回。这同一模式又出现在后一情节里，在那儿，大蟒也被钻腹战术制伏。参考西瓜这一意象的传统象征意义，它与第32—35回具有"装天"法力的葫芦意象相似。

(222) 这种揭露身分是"现本相"的一种更直截了当的表现形式。最明显的事例发生在第58回、那儿有一面"照妖镜"，把六耳猕猴的隐蔽面目曝了光。当然，这也可以看作是民间故事里一个常用的母题。参看汪象旭第42回、第58回、第73回和第77回评语。

(223)《孟子》第六篇上第10章《四书集注》。基于"放心"两层意义的这个双关语用在第27回和第56回，是具有幽默效果的。第23章也可能如此。这一词语意思另有所指的，出现于第14回、第28回、第32回、第48回、第49回、第54回、第55回、第56—58回、第67回、第74回、第83回、第85回、第86回、第88回、第89回、第94回。也

可参看下列评注："李卓吾"本第13回；张书绅本第14回、第19回、第56回、第57回、第58回和《总批》第24条；汪象旭本第3回、第27回、第30回、第56回；陈士斌本第36回、第56回；《通易正旨》第29回、第30回、第31回、第56回。参看徐贞姬《西游记八十一难研究》。

(224) 例如，"存心"见于第74回、第81回、第85回。参看下列评语：陈士斌本第2回、第3回、第36回、第43回、第56回；汪象旭本第3回、第4回、第14回、第19回、第31回、第32回、第57回；张书绅本第3回、第14回、第19回、第56回、第57回、第58回、第59回、第60回、第79回和《总批》第24条、第68条；蔡昇《读法》第1、15、17各条；《通易正旨》第87回。这些词语也见于《杂剧》第16和21折。

(225)《孟子》第二篇上，2章"动心"这个词语见于第16回、第23回、第50回、第78回、第82回。参看张书绅第34回、第72回；汪象旭第77回和《通易正旨》第48回评语。

(226) 见第13回和第20回。"李卓吾"抓住这个观念，把它看作是本书的"宗旨"，见第13回。也可参看陈士斌第20回、第23回、第43回、第50回；张书坤第34回、第51回、第56回、第60回、第62回、第92回评语。在第72回，张用这稍作变化了的词语"动情"特指受到性引诱而动心的情况。在第16回里接二连三地用了"放心"、"动心"、"毒心"、和"不小心"等词语。也可参阅《西游记杂剧》第21折。

(227) 红孩儿这个角色教我联想起斯宾塞在第1卷第4篇章第33节描绘的忿怒偶像，还有他的劈劳克尔斯（第2卷，第4—6篇章）。后者的名言"我燃烧，我燃烧，我燃烧"（第6篇章，第44节）正像是出自红孩儿之口。

(228)红孩儿这一人物所包含的寓意在火焰山前他父母那一段故事情节中再次表现出来。在那一段情节里，火行与心的认同也证实了这种寓意，参看第61回。参看汪象旭本第4回、第25回；"李卓吾"本第41回、第42回、第56回、第59回评语。关于孙悟空既属金又属火这种五行归属不一致的问题，参看"李卓吾"本第41回；汪象旭本第59回、第62回、第70回；陈士斌本第17回、第41回；张书绅本第60回；《通易正旨》第42回评语。在第40回一条评语里，汪象旭解释道：红孩儿代表"一行偏至之火"，而孙悟空则代表"五行全备之火"。

(229) 传统五行的象征把秋风、老虎、锐器和毒药等意象都联系起来。参考这方面的人物图象颜色：白色，包括如白虎山灵和白骨夫人这样的名

字。怪风出现在第 16、18、20、28、38、40、43、44、47、49、54、58、59、61、63、64、67、68、69、75、78、81、85、91、98 等回；老虎出现在第 13、14、20、27、29、34、36 各回。参看下列评语：汪象旭本第 13 回、第 68 回、第 73 回和陈士斌本第 13 回、第 14 回、第 15 回、第 21 回、第 56 回。

(230) 见前面第二章第六部分。“乱心”这一观念在下列评语中着重提及：汪象旭本第 23 回、第 24 回；《通易正旨》第 62 回、第 63 回、第 80 回；陈士斌本第 28 回、第 40 回、第 50 回；蔡羿《读法》第 36 条。

(231) 第 7 回。不过，首次采用这个词语的不是 100 回本小说。它见于《西游记杂剧》第 21 折。而且，它事实上也是一出单独的戏曲名称（见胡适《西游记考证》）。参看陈士斌本第 36 回和汪象旭第 46 回评语。汪在第 57 回的评语中甚至说得更肯定，他说：“心猿复进关……包括道藏之精蕴”。

(232) 运用“定性”这一词语之例见于第 10 回、第 16 回、第 31 回、第 36 回、第 45 回、第 50 回、第 59 回、第 60 回、第 64 回。有联系的词语有“入定”——见于第 12 回、第 21 回，“坐定”——见于第 41 回；“定风”——见于第 21 回、第 59 回，等等。关于“定底”作为神棒的定性之词，见于第 3 回。参看张书绅第 21 回，陈士斌第 3 回、第 7 回、第 36 回、第 77 回评语。

(233)“宁心”之例见于第 21 回；“静心”见于第 93 回。参看下列评语：“李卓吾”本第 4 回；汪象旭本第 4 回、第 50 回；陈士斌本第 42 回和张书绅本第 15 回、第 20 回。

(234)“静坐”这个概念反映在下列评语中：汪象旭本第 46 回；张书绅本第 63 回；陈士斌本第 50 回和第 74 回。陈的评语特别提及陈献章在这一问题上的意见。

(235) 例如，张书绅第 37 回、第 78 回和《总批》第 21 条、第 23 条；“李卓吾”第 32 回；汪象旭第 14 回评语。参看“滌垢”在第 62 回所表示的概念。

(236) 关于“洗心”，见第 8 回、第 53 回、第 62 回、第 64 回、第 87 回，参看陈士斌第 67 回，第 72 回和张书绅《总批》第 65 条评语。

(237) 陈士斌在第 19 回和第 36 回评语中提出了这些观念。参考陈士斌本尤侗序中对“明心见性”的最初评述。这一词语也见于陈的第 80 回和第 94 回评语。也可参看张书绅第 36 回和《总批》第 14 条以及汪象旭第 92 回和蔡羿《读法》第 8 条评语。

(238) 有关评注家们的的论述，可参看汪象旭本第 57 回、第 58 回；“李卓

吾”本第 58 回；陈士斌本第 57 回、第 58 回、第 59 回 和《通易正旨》第 57 回。

(239) 例如，第 40 回、第 76 回、第 79 回。参看汪象旭第 19 回和张书绅第 20 回及第 79 回评语 。“多心”的对立面是“一心”，而一心向佛的虔诚品质常常是指孙悟空的。如第 32 回和第 58 回所描述的那样。

(240)《心经》这种名称并不罕见。例如，它曾出现在《诗话》第 15 节、第 16 节。参看柳存仁《全真教》第 3 部分，注 41。这一部经卷在第 45 回被 称作《密多心经》。

(241) 陈士斌在第 21 回、第 48 回、第 85 回、第 93 回；汪象旭在 79 回；张书绅在第 74 回、第 79 回和第 93 回都提出这一点，以与“寡心”相对。

(242) 这些，以及与此类似的一些术语被用在下列评语中：“李卓吾”本第 62 回、第 73 回；汪象旭本第 71 回；陈士斌本第 29 回，第 47 回；蔡羿《读法》第 29 条。

(243) 参看汪象旭本第 3 回、第 15 回；张书绅本第 28 回、第 36 回、第 63 回和《总批》第 3 条；“李卓吾”本第 7 回；陈士斌《加批西游记》第 1 回、第 2 回、第 3 回、第 4 回、第 8 回、第 10 回、第 12 回；蔡羿《读法》第 36 条。参考由如来佛代表的“心之常”与孙悟空的猴子天性代表的“心之变”之间的对比。

(244) 龙马在第 99 回度过最后一个危难的情节里也起了一种必不可少的作用。参看张书绅第 32 回、第 64 回；汪象旭第 67 回和《通易正旨》第 58 回评语。

(245) 例如，“合和四相”见于第 100 回、“同心戮力”见于第 81 回。

(246) 例如，见于汪象旭本第 16 回、第 22 回、第 27 回、第 32 回；陈士斌本第 27 回、第 59 回、第 72 回；“李卓吾”本第 50 回和张书绅本第 98 回。吴达芸（在《天地不全》）对这一点也有很精辟的论述。

(247) 孝顺问题可见于各种妖魔的家世上。例如，第 40—42 回的红孩儿，第 83 回的地涌夫人，或牵涉到篡夺王权的车迟国情节。也可参看第 86 回那个孝顺的樵子。参考张书绅在第 50 回一条评论中的议论。

(248) 见第 1 回。参看“李卓吾”第 1 回和《通易正旨》第 12 回上的评论。我们也许能察觉猴王系天地所生一事是有意模仿张载《西铭》中所欲表达的想法。与这前面第二章第五部分《金瓶梅》论及西门庆似乎没有爹娘的意思是相似的。

(249) 评注家们相当严肃地看待这些含义。例如，张书绅把第 50 回的防护圈子看作是象征“礼”的规范。陈士斌在第 24 回把五行元素与“五伦”联系起来。

(250) 参看前面注 70 和 71。评注家们提出了各种类似的历史事件。例如。汪象旭拿申生、王莽、诸葛亮、文天祥这样一些历史人物来比拟。张书绅在第 47 回、第 91 回等处也再次提及好几位这些历史人物，而且还在第 57 回加上了岳飞。陈士斌在第 46 回比较中肯地提到了方孝孺。参考苏兴的论点，他认为小说有意抨击嘉靖皇帝（见他的《西游记对明世宗的隐寓批判和嘲讽》。参看本章第二部分关于提到王莽在小说时间安排中的意见。

(251) 我要指出，倘使吴承恩果真是这部小说的作者，尽管他显示隐士的形象，他都不会完全与政治生活没有瓜葛。可参照他与徐中行（杨继盛的一名受牵累的同党）和其他人的关系。

(252) “一体”这个词见于第 32 回、第 58 回、第 77 回、第 84 回、第 90 回、第 99 回、第 100 回。评注家们经常谈论这个题目，他们坚持认为个别的取经者必须被看作是构成了合一的自我。如下列评注都谈到了这一点：“李卓吾”本第 49 回；汪象旭本第 16 回、第 20 回、第 22 回、第 27 回、第 28 回、第 32 回、第 34 回、第 44 回、第 56 回、第 67 回、第 94 回；张书绅本第 22 回、第 23 回、第 94 回、第 99 回和《总批》第 7 条；陈士斌本第 8 回、第 29 回、第 57 回、第 58 回、第 85 回、第 87 回；刘一明《读法》第 30 条。参考前面论及不团结的寓言主题。

(253) 在许多回里都有“心”和“意”的各种组合。例如：第 19 回、第 50 回、第 54 回、第 58 回、第 77 回。参看张书绅第 33 回、第 49 回；“李卓吾”第 49 回和汪象旭第 15 回评语。汪批评儒家思想目光狭隘，把“心”和“意”竟分成为不相连属的两层意思。

(254) 参看下列各回中“本性”这一术语的一些用法：第 13 回、第 77 回、第 83 回、第 98 回。参考前已论述的“定心”和“宁心”这些词语的用法。参看下列评语：陈士斌，第 1 回、第 3 回、第 8 回、第 18 回、第 19 回、第 26 回、第 27 回、第 33 回、第 34 回、第 35 回、第 40 回、第 41 回、第 43 回、第 47 回、第 50 回、第 53 回、第 55 回、第 77 回、第 83 回、第 98 回；刘一明《读法》第 33、38 条；蔡弄《读法》第 12，19、46 条；《通易正旨》第 13 回。在《洞天玄记》序文中，玄奘被说成就是“真性”。

(255) 刘一明特别在许多地方强调了这一概念。也可参看陈士斌第 27 回、第 36 回、第 40 回、第 50 回、第 55 回和第 100 回，《通易正旨》第 14 回评语。

(256) 见第 31 回和第 57 回。

(257) 除了下面就要论述的第 24 — 26 回“五庄观”情节之外，我们还能在

下列情节中看到同一个寓言焦点：第40—42回，与红孩儿的冲突；第49回，渡过通天河；第61—62回的火焰山事件；第70—71回，与赛太岁的搏斗。参看下列评语："李卓吾"本第46回、第92回；汪象旭本第1回、第7回、第14回、第23回、第24回、第40回、第43回；张书绅本第40回、第60回；陈士斌本第1回、第4回、第7回、第22回、第24回、第34回、第35回、第41回、第58回、第61回、第68回、第91回、第99回；刘一明《读法》第33和第37条。傅述先在他的《五圣的关系》论述了这一问题。也可参看文辑《西游记扎记》。

(258) 参看下列评语：汪象旭本第1回、第7回、第18回、第19回、第32回、第34回、第40回、第43回、第49回、第50回、第51回、第59回、第62回、第70回、第92回；张书绅本第22回、第44回、第64回。关于各取经师徒及妖怪的五行归属问题，另见下列评注：汪象旭本第32回；陈士斌本第34回；"李卓吾"本第46回；刘一明《读法》第30条。

(259) 见汪象旭第24回评语、蔡奡《读法》第29条。

(260) 第2回。汪象旭在第14回、第34回；陈士斌在第12回、第22回、第23回、第35回、第58回、第82回、第88回、第92回；阐述了这一观念。

(261) 蔡奡《读法》第29条。也可参看第13、21、51各条，以及汪象旭第6回、第14回、第19回、第59回；张书绅第23回、第36回、第38回、第40回；"李卓吾"第12回；《通易正旨》第81回评语。小说中在各种意指"阴阳"这一概念之处出现同样的模式，如在第74—77回为"阴阳二气瓶"，在第82—83回和93—95回为性失调。参看下列评语：汪象旭本第43回，第48回、第59回；陈士斌本第5回、第12回、第14回、第22回、第23回、第32回、第36回、第59回、第69回、第70回、第82回、第83回、第88回、第92回、第95回。吴达芸在《天地不全》里对此有精辟的阐述。

(262) 见袁于令序。我怀疑"他"〔tā〕字在这里应读成〔tuó〕，以便与"魔"〔mó〕和我〔wo〕押韵。陈士斌在第74回也热衷于在这些字面上做游戏："我主魔而魔亦归我，魔自伏"。

(263) 参看陈士斌在第20回、第47回、第53回、第62回、第63回、第69回、第72回的论述。也可参看吴达芸《天地不全》。

(264) 前已指出（注113），这可能是对神话般的猴王无性这一点开的玩笑。参看这一问题的引人注目的议论：陈士斌第54回；"李卓吾"第42回

和张书绅第51回、第88回、第89回、第90回。

(265) 关于早先叙述材料中的“齐天大圣”称号，参看如《朴通事谚解》、《稍释真空宝卷》和《西游记杂剧》第9折。它也出现在其他原始资料中（参考《二郎神锁齐天大圣》剧本。）

(266)比较第24回孙悟空在被放逐时期见到的花果山上类似的混乱状态。在某些原始材料里，有一个名叫“通天大圣”的角色作为“齐天大圣”的兄弟。参看《西游记杂剧》(第10折) 中把后面这个名字（“通天大圣”）用作孙悟空本人的名字。

(267) 参看“五行山”与”八卦炉”间相反关系，后者在第7回里未能锻烧猴王的五行失调。

(268)“通天”在这儿的意思恰巧与“通天大圣”名号中同样词语的意思相反（参看前面注266)。

(269) 见“李卓吾”本第6回；张书绅本第24回、第49回、第90回；汪象旭本第14回；陈士斌本第4回、第33回、第35回、第49回、第53回、第55回、第65回、第75回、第76回；《通易正旨》第25回、第52回、第53回、第75回。陷于自我而不能自拔问题也许是仿效第33回比喻孙悟空被压在众所周知的泰山重负之下一幕。作为这一观念的参照，我们也许能看到在不少战斗场面常用“身外身法”克敌制胜的情况。17世纪小说《西游补》也特别注意一个类似观点，那本书引用《易经》来作为解决虚幻的自足问题的办法；“范围天地之化而不过”(见《周易折中》)。

(270) 作者不可能忽视猴王的天堂般老家在“傲来国”其名的反讽含义，我想把它叫做“傲慢萌生之地”。柳存仁在《全真教》第5部分提出了这一名称的可能出处。过分夸大的自负是开场部分几回里心猿未驯时期主要的性格特征，也是在整个西行历程中时常表现出来的未经驯服的野性。

(271) 见第8回和第87回。参看张书绅本第49回。

(272) 参看本章第二部分和张书绅本和36回、第90回、第98回、第99回以及“李卓吾”本第99回评语。

(273) 这些术语出现在下列各处：“返本”——第35回；“悟本”——第49回；“忘本”——第23回、第64回；“迷本”——第72回。比较前已论述过的《金瓶梅》中“迷色”这一观念。“归元”一词使我联想起小说开关头部分的“贞下起元”程式。“老鼋”成为一种工具把取经师徒载回到他们出发点时就更觉得这种想法言之成理。参看下列评语：陈士斌本第5回、第23回、第24回、第25回、第31回、第62回、第

72 回、第 80 回、第 98 回；“李卓吾”本第 72 回；张书绅本第 23 回和《总批》第 75 条；刘一明本序文和《读法》第 20 条；汪象旭本第 72 回。

(274) 词语“归本性”之例，见于第 31 回和第 95 回。我要补充说明，标志许多妖魔被制伏的“现本相”也正是他们得救的手段。参看下列评注：“李卓吾”本第 7 回、第 12 回；汪象旭本第 4 回；陈士斌本第 29 回、第 33 回；张书绅本第 26 回、第 49 回和《总批》第 74 条。

(275) 这一隐喻也许在第 24—26 回发挥得最为充分。关于这一情节的出处，参看曹仕邦的《西游记若干情节的本源五探》。

(276) 这一点在小说开头花果山一场里尤为清楚。在那里，是贪得无厌问题导致失去元一自足的境地。比较汪象旭的评论：“行者之窃人参果，亦借以喻此心之急”。

(277) 由于孟子的某些观点在寓言中占有显著地位，我们也许还能从这些例子中觉察出另一种对于孟子“赤子”概念的暗示。涉及“出生”、“婴孩”或“儿童”的有第 1、9、12、24 — 26、37、47— 49、53、66、77、78、94 等回。参看蔡奡《读法》第 20、23、25、26 各条和陈士斌第 40 回、第 74 回评语。

(278) 参看注 173 中提到晚明思想背景中有关自我修养的概念。

(279) 例如，《通易正旨》评注者坚持“修身”应与“修心”同时进行的主张，见第 13 回、第 27 回、第 59 回评语。

(280) 见第 19—20。后来提到《心经》的有下列各回：第 32 回、第 58 回、第 80 回、第 85 回、第 93 回、第 100 回。参看注 244。

(281)“色”作这样解释当然是指感官虚象而言。《金瓶梅》第 62 回关于李瓶儿灵魂一段也引用了这个人所共知的程式。参阅前面第二章第六部分。

(282) 参看汪象旭在第 4 回关于“空失其空……”和第 14 回的论述，以及陈士斌第 19 回、第 56 回、第 72 回、第 82 回、第 84 回、第 85 回；张收绅第 98 回；蔡奡《读法》第 50 条；“李卓吾”第 99 回；《通易正旨》第 57 回、第 65 回的评语。

(283) 见汪象旭第 94 回和陈士斌第 25 回评语。陈在第 20 回、第 52 回、第 75 回和第 96 回评语中也发表了相似的见解。

(284) 评注家们意识到，100 回本小说中用这一名字有其特殊意义。参看“李卓吾”第 8 回；陈士斌第 4 回、第 19 回、第 73 回；张书绅第 98 回；汪象旭第 14 回评语。比较《红楼梦》第 1 回中写上“自色悟空”这一程式的用意。

(285) 参看前面第二章第六部分与后面第四章第五部分和第五章第五部分。表述“空”这一观念的其他词语出现在第32回、第39回、第62回、第73回、第78回、第96回、第100回。

第四章　《水浒传》

——英雄豪气的破灭——

（一）

前面两章用《金瓶梅》和《西游记》来阐述明代文人小说体裁的美学轮廓和思想内容时，我大胆地推断这两部杰作都是16世纪的产物。诚然，《金瓶梅》刻本直到17世纪初才姗姗来迟；而且根据某些引人入胜的线索，《西游记》这部寓言小说很可能脱胎于一部比它早得多的祖本。但是，绝大多数证据足以证实，百回本的《西游记》和《金瓶梅词话》这两个版本都是在16世纪后半期达到了它们最成熟的形式。(1)

在此后两章里，我对《水浒传》和《三国演义》这两部明代奇书的论述不得不稍微改换方向。正如同《西游记》一样，《金瓶梅》也有少量相似之处，这两部小说标志着是经过长期的版本演变才臻于完整的作品——从各种历史记载以及从说书、词话和戏曲等形式中同类故事题材的大量资料，直至一批以原始形式体现整个故事轮廓的先行散文作品。(2)又如前两书的情况，根据相当多的书目记载，这些先行叙事资料后来就演变成为长篇散文小说，16世纪开始刊行问世。所不同的是，有关《三国演义》和《水浒传》的这些文献资料很多都相当肯定地表明它们创作于14世纪。因此，学者一般认为，远在16世纪版本出现之前，这两部小说就已具有今日人们熟悉的面貌。(3)于是，论证的重点便转移到这样一点上，即这两部小说直至嘉靖和万历年间最早的刻印本刊行前后才形成了现今所知的成熟体裁。这也使我们认定这些著作是直接反映晚明文人们的文化和思想观点之阐释工作增添了疑难。

我们面临的这一局面与前面讨论的《西游记》大体相同，只是对那种执意宣称《水浒传》是14世纪创作的看法需要作更彻底的重新评价。下面列举有关《水浒传》创作和早期刊刻的一些现

存资料，我并不敢夸大说自己发现了任何迄未为人所知的演变来源或试图创立新的学说。提出这些材料只是想证实我自己的论点，即处于不断发展的《水浒传》版本系统中的16世纪版本应该从文学作品本身出发，把它们作为富有意义的独立文学现象来研读和阐释。

也许一开头就澄清其事将有益于下面的讨论，那就是：我把《水浒传》作为一种"16世纪小说"来进行研读只是针对当时通行的两种版本系统之一而言，这就是以几种已知版本为例的所谓"繁本"系统。[4]是这些版本还是"简本"系统更接近于小说"原本"形式的问题，我们将一笔带过，它不会对我们的研究对象产生实质性的影响，因为符合我在对《西游记》和《金瓶梅》分析中所揭示的结构和修辞惯例的只有繁本，而且也只是这种版系给小说后来历经衍变、直到20世纪的定本留下了印记。

如前所述，大量书目文献以及其他证据都指明，首次出现繁本是在16世纪初。到嘉靖年间，就已经有一部与后来的繁本相似的本子在社会上流传的消息。提供这类信息的最早资料包括有晁瑮（1541年进士）的《宝文堂书目》，它在两个不同条目中提到这部小说、一部与后来大多数繁本都通用其名的《忠义水浒传》的作品；还有高儒在《百川书志》（序文题署为1540年）中著录了一种似乎包含108位好汉全套故事的100回本。[5]嘉靖年间提及该书的材料还有郎瑛（1487—1566）的《七修类稿》和田汝成（1500—1563）的《西湖游览志余》，它们都表明存在过《水浒传》故事的蓝本；差不多同时代的书目汇编，周弘祖的《古今书刻》（盛年约1559年），也告诉我们当时有过一部由所谓都察院这一御用机关刊印的《水浒传》本子。可以想见，这后一本书一定比书贾们刻印的廉价本高出一筹。[6]对此，我们也许还可以补充另一些翔实来源，表明有一两部该小说精刻本曾在嘉靖的文人圈子内传阅。例如，李开先（1502—1568）在《一笑散》上就谈到唐顺之（1507—1560）和王慎中（1509—1559）等一些同时代名士对该小说评价很高，他还特别指出该书长达20册，这数字正符合

所知繁本的篇幅。[7]关于这一点，有一部晚明书目记述了大画家兼书法家文徵明（1470—1559）曾亲自抄写过一部精美的手稿，而另一条资料说该手稿长达20卷，这恰好证实了早期的水浒传均有20卷长度。[8]

关于某些嘉靖本之长短精粗的这种简略记载还不足以使我们确证它们就是后来的繁本。不过，《宝文堂书目》的那个指明其所收藏的两种刻本之一为“武定本”的条目确乎提供了一条更有实质意义的线索。[9]学者们一概公认这项目所指的是嘉靖初年的政界和文坛名士郭勋（1475—1542），他于1507年继承了原授予他那位显赫的祖先郭英的武定侯爵位。[10]晁瑮的说法在后期资料中被多次引录，这更加强了上述嘉靖本确实存在过的说法。[11]

由于其他书目文献对嘉靖本的某些细节描写与现在100回繁本的全貌颇多相符之处，而且与郭勋有瓜葛的刻本又被称为“善本”一事联系起来，这种设想就被普遍接受下来。虽然我们不能断定在别的嘉靖文献中提到的确是这同一部书。[12]一些学者近来却开始对这种假设提出疑问。有人怀疑即使郭勋与该小说有什么关联，他的这种假定角色也许只限于对刻印此书提供了资助，或者，仅仅是他家里曾藏有这部书而已。[13]某一位学者最近找到另一条明代的资料，偏偏提到郭勋编造了一部摹拟《水浒传》连同相似的《三国演义》和《英烈传》而成的“仿作”。这就使问题更加复杂化了。[14]这明明暗示“郭勋本”是基于另一种更早的祖本写成的。我将在稍后时间里回过头来阐述这一可能性。[15]

事情弄得如此模糊不清的根本原因是由于那公认在16世纪问世的郭本之可信范本连一部也没有留存下来。这并不是说从来没有赝本前来冒名顶替。据称最晚发现完整郭本的是光绪初期的缪荃孙，邓之诚在《骨董琐记》中记述了缪购得其书之事。从那之后，该书就湮没无闻了。[16]但是当1931年郑振铎获得繁本的5回残本时，他根据邓的描述竟毫不犹豫地断定它就是久已佚失的郭勋本。这一残本加上北京图书馆于1958年获得的3回残本以及属于大藏书家马廉的单张对折页，就组成了该书的可观部分。[17]

既然这些残页足以证明它们原属20卷100回本，它们当时似乎就成为关连到嘉靖佚本所缺少的一环。至少，知名度颇高的目录学家赵万里在对这书是否就是郭本表示有保留的同时，也同意这些残片确实是嘉靖时期刻印的可靠样本。[18]至于郑振铎的草率结论近年来已大半为人们的怀疑所取代。[19]

与此同时，上海市图书馆于1975年在书库内发现了另一早期版本的残页。[20]虽说这一残页也显然是一部二十卷繁本的一个部分，但其语言风格等方面与郑振铎本有所不同，最明显的是它的书名为《京本忠义传》，这足以说明它似乎是另一个版本演变分支的独特范例。[21]然而学术界一致认为这本子确是可信的嘉靖版，很可能是现存的最早版本。此外，黄霖最近从吴从先17世纪初的笔记杂集《小窗自纪》里又发现了属于另一种版本系统分支早期版本的线索。[22]多年来虽时有发现明本《水浒传》的报道，但它们一概都没有对该小说早期历史提出任何具体证据。[23]

只有到了万历年间，我们才开始掌握关于当时流传繁本《水浒传》实况的确凿证据，而其最出色的当推1589年书名为《忠义水浒传》、附有署名“天都外臣”序文的本子。[24]根据沈德符（1578—1642）稍后在《万历野获编》中的记述，这篇序文指示该书是郭勋原本的翻版；而且他又认为“天都外臣”是16世纪名士汪道昆（1525—1593）的雅号。[25]倘此说可靠，则序文题署的1589年提供了一个有用的参考标识，使我们得知该本的重刻正值世德堂刊行《西游记》前后，而《金瓶梅》抄本也大约是在同一时期成书的。

遗憾的是这条线索留有一系列谜语般的问题使人捉摸不定。首先，那个被广泛引用的年份1589实际上只是根据一张被剪断的书页边上一些模糊字迹猜度出来的。[26]此外，徐朔方近来指出，天都外臣序本身似乎是给比它略早的诗人兼剧作家张凤翼（1527—1613）所写的一篇序文的补充。原该附刻后者那篇序文的水浒版本已经佚失，但那篇序却收录在张的文集里，徐估定其写作年份为1588年或1589年。[27]因此，天都外臣是否可认定就是汪道昆

一事本身也就有了疑问。[28]即使这点可以肯定，仅存的该版样本实际上也是迟至后一个世纪才在新安翻印的。有人已证明，到那时侯，这书早经几处重新刻版了。[29]根据所有这些理由，上述刻本不能视为就是郭勋版或其他假设嘉靖繁本《水浒传》的精确样本。

那些早期佚本的另一可取的范例是李宗侗（即玄伯）于1924年发现，随后冠以《忠义水浒传》书名重印的100回本。不管李认为那是郭本这一判断是否正确，孙楷第看后也相信它是16世纪70年代的作品，这至少比天都外臣序本的年代又往前推了一段。不过，这一问题的讨论现在完全成了经院式的空谈，因为李玄伯本如今已经无法弄到手了，人们只能依赖第二手描述才知道它存在过。[30]

直到1610年容与堂刻印题名为《李卓吾先生批评忠义水浒传》的版本，我们才有了可靠的早期《水浒传》繁本的实例。这一出版年代不巧越出了16世纪的下限，但它又恰恰与《金瓶梅》的最早刊刻本年代相近。鉴于这两部书都与三袁、冯梦龙以及其他参与小说出版的万历名士有过关系，这就更不像乍看之下那样的偶然巧合了。无论如何，我们有着几部保存完好的这版样本，所以它能够作为16世纪繁本小说体系的可靠范例。[31]撇开对附刻在小说中托名为李贽评语的真伪问题的激烈争论，学术界一致认为，就其本文而论，容与堂刻本可以看作是上承假设的嘉靖本、郭勋本以及天都外臣序本、下接后来版本系统的代表作。[32]

从此，这同一版本系统演变衍生出后来所有的繁本体系的分支，其中最有影响的是袁无涯于1614年刻印的120回本《李卓吾评忠义水浒全传》(即《忠义水浒全书》)。[33]这个本子与繁本系统的关系由于某些版本学上的问题而弄得模糊不清了。首先是该刊本里附加的《发凡》一文中有一些有意无意的错叙，引起关于它出版来历的一连串疑问。[34]这疑问也就延伸到附于该本的评注，它虽与容与堂本的批语大相径庭，也都署名李贽。尽管大多数学者倾向于听信那些否定书名所宣称的评注者归属的资料，而把评注归功于叶昼，但有人还是有几分愿意接受杨定见的证词，半信

半错地认为这个评本为真品。于是，该书本文究竟与李贽加批的本子有无瓜葛，还是另出某种底本就成为一个众说纷纭的问题，有待进一步考证。不管怎样，除了插增叙述征田虎、平王庆的20回在100回本中没有相同材料之外，这个版本的其余部分与现存别的繁本仅有一些无关大局的细节差别。[35]

关于100回繁本的其他范例，我还想提一下另一种《李卓吾批评水浒传》，那就是芥子园刻书坊的大滌馀人序本。[36]根据某些学者的看法，这一本子与其说是直接承袭了100回本的主脈，倒不如说是删节袁无涯120回本而成；但另一些学者则认为这个精美的刻本更接近于一些嘉靖原版本。[37]可能是袭用李玄伯本的大滌余人序文有直接或间接据天都外臣序文写成的痕迹这一事实给后面这种见解提供了根据。[38]马泰来在最近发表的一篇论文中试图根据木刻插图证明这一刻本系统必早于袁无涯本。[39]另外一种载有托名晚明文坛怪人鍾惺（1574—1624）序文并加评的100回本《忠义水浒传》被许多学者认为是容与堂本的直接继承者。[40]不但该本的序文完全模仿李贽序写成、评注大同小异，而且它也翻印了容与堂本附刻的根据署名沙弥怀林的杂文写成的几篇序跋。[41]这样，虽然把刻印之名归于鍾惺如此声名狼藉的人物不无可疑，但它仍旧不无可信之处。在现存的100回本中，这里还可以补充提及主要藏于日本的另外几种版本，包括一些学者记述过的无穷会本和仓石本等。[42]

不过，所有这些版本在金圣叹的71回删节本于1644年首刊之后都黯然失色，金本竟然在之后三百年中成为国内读者的定本，而且也是几乎所有外文译本的底本，这一情况直至最近才有改变。[43]金对小说作这种处理，尤其是他腰斩正文、杜撰新的故事结局一事所显露的意识形态含义以及他评语中处处表现出对宋江的敌视态度，一直成为评论界激烈论争的焦点。金圣叹声称他只是恢复小说“古本”原貌而已的说法从未真正得到人们听信，倒是他认定施耐庵是小说原作者这一点被广泛接受下来。[44]至于他的刻本本身，除了少量为突出自己见解而作的微小文字校改之外，并

没有根本背离繁本的原文，这当然是指头70回。[45]这就使繁本最后定了型，并在清代不时重版，虽然偶尔也加上了诸如王望如等人的新评注，但直到20世纪初重新发现100回和120回繁本为止，金本并没有遭受任何实质性的改动。

基于这些证据，我们可以描绘出一幅反映明末繁本《水浒传》版本发展过程的全景图：嘉靖年间首次出现一种100回本，接着是与郭勋有瓜葛的刻本付梓，万历中期（1589年后）和万历朝最后几年里（1610年和1614年）该本重新翻印，最后到明代末年小说遭腰斩，重编问世。

但是这一原已过度简单化的演变本末至少由于两处模糊不清的地方而愈加混乱了。我们当能记得，那些记述繁本到了嘉靖朝已流通的同一批书目文献几乎众口一词，断言小说早就成文，说其主要编撰者不是罗贯中就是施耐庵。再加上16世纪到今日为止几乎每一刻本的封面上都清清楚楚地把该书最早的编著归功于这两人或其中之一。[46]

这种做法其实并未解决小说的作者问题，只是使问题更蒙上一层迷雾。首先，罗贯中一向被认定是14世纪的戏曲家，至少还有他的一部戏文留存至今。他的一些背景资料，包括贾仲明《续录鬼簿》中的生平介绍等处，都可以查到。但这种材料并没有像嘉靖书目文献那样提供证据说他是位小说家从事过创作小说的事业。[47]柳存仁设想某种简本中一位名叫许贯中的神秘人物出场也许就是作者给自己点名之处，这说法虽逗人兴趣，但毕竟不能据以断定其事。[48]最近，王利器发掘出一个他认为可以证实罗贯中必为小说作者的确凿证据，那就是第27回里有个判案贤明、刚正不阿是小说中独一无二的清官范例的府尹，称作陈文昭，而这恰恰就是一位深受罗贯中敬重的朋友和同僚的名字。[49]不过，除了这些引人入胜但毕竟只是猜测的东西以外，我们并没有确凿的证据能把罗与小说连在一起。结果，论争就退而围绕该书反映的思想倾向或表现风格是否与《三国演义》一致这个问题展开——而人们也把《三国演义》居然归属罗贯中的著作，这同样没有真凭

实据。[50]

施耐庵的情况也是如此，因为除了一处文献资料（不过那确是我们手头有的最早一份资料，即高儒的《百川书志》）之外，施通常只以一个次要角色被提到，直到金圣叹把伪托的施序塞进腰斩本之后，施耐庵就在以后几百年里被认为是小说的作者。[51]假如说罗贯中其人难以捉摸，毕竟历史上还有生平记载为证，而施耐庵究竟何许人也则更模糊不清。近几十年来人们化费了相当精力，主要是通过江苏省施家后裔们的努力，提出了一些足以证实金圣叹为其祖先树立起荣誉的文件证据；但是最近已有不少学者对大多数这类文献的可信性作了系统的批驳。[52]著名戏曲专家吴梅和其他人想证明施耐庵即施美君（施惠）的尝试也没赢得多少支持者。[53]戴不凡甚至宣称根本就没有存在过施耐庵这个人，他解释说这频繁引用的名字可能只是郭勋门下一个匿名编撰者的笔名。[54]

尽管缺乏足够的确凿材料来解决这个问题，但证词积累多了也就很难推翻几乎大家无一例外地把著作权归于这两人的说法。事实上那些连篇累牍关于作者是施、罗的材料甚至连表面价值也没有，因为所有这些资料都是互相抄袭的，所以它们谁都有赖于最早出处的真伪。另一方面，我们有充分理由认为那嘉靖本或郭勋本均非原作，而都是来自一种或数种早先版本的修订本。天都外臣序在历数郭勋版某些编排变化时就明说出这种意思，即删、略了征田虎和王庆的两段故事，增添了征辽战役，并削去一种称为“致语”的每回开篇处附加的导言。[55]近来，一些学者以作品中偶见明代的地名和官署，以及晚至15世纪初写同一题材的剧本对于系列故事扩展到108位英雄的范围似乎还一无所知等等的论点来试图证明现存众所周知的版本不可能是一部14世纪的作品。[56]当然，这些疑点并不排除一种粗糙的本子其时已基本完成是后来加以补充修订的这种可能性。[57]使事情更加混乱不清的是我们必须指出，甚至连署名罗贯中或施耐庵的刻本似乎也并未指明是他们的原作，而只用了“编次”、“集撰”、“纂修”等字样来表示他

们在成书过程中所作的某种贡献。只有高儒的那个早期资料才把小说“底本”的创作明明白白归诸施耐庵。[58]于是，争论的问题不再是曾否存在过罗、施编著的本子，而是据传他们写的那个佚本究竟是属何类的一本书，以及该书与上述的16世纪繁本有着何种关系。

这个疑团在我们转向第二领域，论述出现小说早期复杂的演变来历时可望得到解开弄清之法，那就是有关称作“简本”的另一组版本《水浒传》。后者叙事范围所包括的基本情节和人物与“繁本”大致相同，但在好些方面有着差异。例如，“简本”一般整体篇幅较短，故事章回划分也不一样，细节描述用的笔墨相对少些，语言媒介多用古文；还有，对某些关键情节的处理方法也不一样——更不必说不少这类本子里增补两大征战了。[59]这些差异，再加上大多数现存明版简本的刻印（多半是由福建某几家印书坊刊刻的）一般不如同时代繁本的精美，这就自然产生了一种简单印象，似乎它们代表着小说版本演化的原始阶段，而且，可能就是假设的早期祖本与成熟的16世纪繁本之间的过渡环节。[60]

不过，“简本”的情况并不怎么“简”。不管这两个名称的字面意义怎样泾渭分明，“简本”与“繁本”之间的关系实在是错综复杂的。孙楷第、郑振铎和其他学者深知这一点，他们体会到，一方面是散文风格在使用文字上有简有繁，另一方面，故事叙述的疏密也有差异，它们终于发展成为各别的版本系统，因此有些版本可以描述为“文简事繁”，而另一些则是“文繁事简”。[61]这种区分对某种简本增添的一些情节最为贴切，尤其是对征田虎和王庆两段而言。我们从不无疑问的天都外臣序获知，这些情节是小说“原有”结构的组成部分，后来郭勋重刻时给删掉了。但是由于我们已知这类处理的最早样本似乎是在名为《新刊京本全像插增田虎王庆忠义水浒全传》的简本残文里，有些学者因而就认为增补这些包含繁杂事变的情节是简本的贡献。两种版本系统相互影响的另外例子还有小说全名中共用“京本”、“全传”、“忠义”等字

样，还有交替使用回目和回末套话以及叙述文字中对夹插其间的诗词韵文之互相借用。[62]其中至少有一组本子，即文杏堂或映雪草堂刊本，把繁本结构与简本风格混合在一起，结果就很难判别这些本子究竟是属于哪一种版本系统了。[63]

使事情进一步复杂化的是简本自身之间的版本关系也同样纠缠不清。它们既没有明显的承袭痕迹可循，又没有一致的校勘要点。例如，一向被认为是最早简本之一的《插增本》残本，不但增添了书名所宣示的几次征战情节，而且还自诩比某些别的简本范例叙述得更为详尽。此外，有人设想那附有（虽然为数不多）已知的最早眉批的25卷本《忠义水浒传评林》可能是从一种20卷原本衍变过来的，这样，它与繁本的版本体系也许更多瓜葛、更加接近。[64]

尽管有这些难以对付的版本难题，简本对于探求繁本小说的根源依然是至关重要的。由于这两种相互影响的版系仍然清楚地代表着不同的发展历程，所以学术界关于两者的论争就一直集中在孰先孰后这个显见的问题上：究竟简本是代表一个较早的发展阶段、后来才演变为更精湛的繁本呢，还是为了便于廉价重印繁本经过删削才成了简本？

前一种可能性，即简本先于繁本，是鲁迅提出来的，后来又有柳存仁、何心等人跟上，他们在那些简本中发现有《水浒传》罗贯中原本的痕迹。[65]根据文学进化的逻辑，这一论说听来很有道理，尤其是鉴于形迹明晰的《水浒传》系列故事的演变过程，从口头说书到《宣和遗事》，从元代和明初各种《水浒传》戏曲到晚明的长篇小说成书。柳存仁还改进这个设想，他甚至提出早期小说祖本不是一部，而是两部：一部出于罗贯中手笔，是简本系统的原本，另一部则是施耐庵写的，那就是后来的繁本之祖；这两种版本系统分支平行发展，互相借鉴补充，最后成为1614年刻印的“全本”。[66]

从反面来看，这种推理并没有妨碍另外一些学者得出刚好相反的结论。这些评论家争辩说，余象斗等福建印书坊主刻印的较

为鄙陋的闽本无非是出于商业上的赚钱动机而刊行的嘉靖、万历善本的廉价通行本。这种说法的依据是因为有日期可以稽查的最早简本于1594年才问世，同时也证实下几代里不少文人曾抱怨福建书贾的廉价仿刻本小说使前代的精刻版本湮没无闻。[67]通过两种版系的片段对照所发现的蛛丝马迹使这种假定有过删节过程的说法就有了书面依据。如欧阳建就曾历数在删节与穿插中发生的一系列错误，认为它们都使据传的简本演变过程露了不可靠的马脚。[68]

如我在论述《西游记》世德堂本与文简的朱鼎臣本究竟谁先的类似争论中曾说过的那样，[69]这种拉锯式的论争必然也得不出结论，因为对版本先后问题的决定有赖于对偶尔保存下来本子的校勘，而我们有种种理由怀疑，它们实际上没有一部是各自体系的原始样本，甚至可能连一点代表性也没有。[70]反之，倘使我们发现这是两种平行发展的版本支脉，只是到了某个阶段才开始相互影响的话，那末在整体上把简本看作是一个较早演变阶段的证据，而同时依然承认我们手头有的某些特定简本范例可能只是后来16世纪繁本的删节本，这就丝毫不矛盾了。[71]或者反过来说，我们可以承认繁本一定有过一些更早的原型，而不必在下面的陷井里打转，即假设任何现存简本一定就是这种祖本的蓝图。

我自己的推测确实大致如下：我对罗贯中或施耐庵创作较简的底本这一由来已久的说法只有俯首屈从——这很可能使我归入简本系统为先的队列——但我依然坚持认为，繁本有其独立的演变经历，后来对现存各版简本施加过限定性的影响。

不管我们用什么程式来表明这一点，简本终究来自一个早期祖本的可能性只会突出16世纪《水浒》繁本的重大贡献，就像《西游记》的情况那样，它作了一次大的飞跃，将传统的故事资料重新铸入一种以晚明知识界特有的美学构思和思想深度为标志的新文体模型中。[72]今日大多数文学专家都赞同上述看法，他们甚至在基本上继续认为罗贯中或施耐庵是小说作者的同时，依然承认该书的嘉靖版已经根本改观了。[73]我这里主要是想着重阐述这

一改观过程的最后一步，即从水浒系列故事变为长篇小说《水浒传》这一飞跃。为此，我想从下面的观察着手：即繁本《水浒传》的结构和思想内容与它先行素材在许多最重要方面的分歧恰恰与我在论述《西游记》和《金瓶梅》这两部炉火纯青的16世纪小说文体时提及的某些特征不谋而合。基于对这种共同的小说体裁形式的体会（许多明确抄袭和暗中影射的范例更增强了《水浒传》与这两部作品在一种文际网中紧紧连接的印象），我将在这里从16世纪美学与思想的角度对繁本作一次细致研读和分析。

这并不是否定该小说是从各种传说素材逐渐演变而成的观点。小说与早期《水浒传》系列故事之间的联系是显而易见的。不过要指出这些素材与小说行文用词的直接联系依然是很困难的，甚至对有时被视为小说蓝本的《宣和遗事》几个片断来说也是如此。(74)

这一研究中的要点并不是几部明代主要小说成文的确定年份，而是如何对它们作出更深刻阐释的问题。所以，即使如我预想的那样，将来发掘出新的资料从而能证明繁本小说创作于嘉靖时期，抑或对罗贯中和施耐庵参与创作该小说的设想最终查有实据的话，人们仍可主张只有按以万历年间古典小说《西游记》和《金瓶梅》为样本的文体模型来阐释《水浒传》才妥当。这就使从这一文体创立到16世纪四大奇书的主要版本问世期间留下一段相当长久而原因未明的空隙，但它恰好符合我关于明朝文学总体中有一个15世纪“淡季”的说法。戏曲杰作《西厢记》和《琵琶记》的较早问世也如出一辙，它们在14世纪时就早已大致奠定了传奇戏文的基础，但直到16世纪才进入这种文类的全盛时期。(75)

在本章的余下部分里我将试图通过探讨繁本的一系列结构和修辞特点来证实对《水浒传》的这个研究角度：我认为繁本的这些特点正好反映出前面分析《西游记》和《金瓶梅》时论述过的文体基本结构。我将尽可能处处把繁本和简本各自处理小说素材的方法以及对主要人物的小说描述与前后的民间传统看法一一加

以比较。具体说来，我将设法阐明繁本《水浒传》应该看成是对它的素材遗产作了深入反讽修改的作品。因此，所有关于梁山好汉们英雄气概的评论虽然在某种程度上还是符合早先以及随后的民间想象，但这种通俗形象已不能说是精确表述了本章探讨的小说情景。(76)

（二）

我要首先分析的《水浒传》小说结构，乍看之下，似乎与前面两部小说截然不同。即在人们的印象中，该小说曲折而松散的情节布局（西方学者常用“episodic”这个术语来形容它的串段结构）看来与有固定空间背景的《金瓶梅》和以西天取经之游为故事骨架的《西游记》这两部有一种首尾联贯感的作品形成鲜明的对照。《水浒传》的小说轮廓历经各种不同版本的修改，甚至“腰斩”之后三百年来一向被中国读者视为小说美学上乘之作，这一事实似也能反驳《水浒传》原有某种不可侵犯的结构完整性概念。(77)当金圣叹描写整个作品犹如一篇结构精严的散文（张竹坡给《金瓶梅》的相同评语似乎源出于此），盛赞作者在章法操纵上运筹帷幄得心应手时，读者不免对这种赞誉的根据产生疑问，尤其鉴于金圣叹本人对作品的外形采取随意削砍的做法。(78)金圣叹对自己删改小说原文所表示出来的某种悠然自得神态，使得这种疑问的提出更有道理。但是金圣叹并不是对繁本《水浒传》的结构之妙表示赞赏的第一位传统评论家。李开先早就对这个作品有过“委曲详尽，血脉贯通”的评价；天都外臣序文也称赞它“……浓淡远近点染尽工，又如百尺之锦，玄黄经纬，一丝不纰”。(79)

当人们对本文的内在章法作过一番分析之后，这种掌握小说结构的熟练手法就会有几分瞭然于心。我们一旦把简本的各种不同情节布局作为一个单独问题搁置一边，浏览一下现存的所有其他早期繁本，100 回基本篇幅就立刻呈现在我们眼前，直到 1614 年才有插增内容的 120 回本，稍后又有金圣叹的 70 回腰斩本问世。这一与《金瓶梅》和《西游记》相同的繁本《水浒传》基本

回数，无论是100回的数目本身，还是各种嘉靖残本中全书20卷、每卷5回的分段法，在前面引述过的几乎所有书目文献中都得到了证实。[80]袁无涯本由于插入平田虎和王庆两大征战情节而把篇幅扩展到120回一事，与此并无真正的矛盾。这种编辑改动可以从不同的方面加以解释，不是出于与简本竞争的考虑，对简本插增两征作出反应，就是由于来自说书技术的需要，如补充说明第72回皇帝禁苑内屏风上提名“四大寇”的来龙去脉。[81]不过，这种处理仍可以看作是对100回本形成的一种旁证，它保存了前一长度的明显数字平衡感和对称，只是一种加一倍写法。金圣叹的腰斩本，再说一次，似乎否定了100回本或其引伸出的120回本之结构意义，但这一着，与金不加掩饰的意识形态动机一起，也流露出某种美学考虑，即这种否定实际上足以重新肯定100回本的设计。也就是说，在梁山好汉的势力发展到高潮时突然刹车虽然似乎很顺当地删削了小说结尾几部分，但实际上，按照明代小说的一般美学，它仍隐含有这班结义兄弟必然零落四散的后续故事。奇怪的是，金圣叹人为截取的70回篇幅似乎在某些地方仍有它独自的结构安排。例如可以看出结构上的分界恰巧落在金本的正中附近，第35回的小型聚义是故事发展的分水岭；之后又在第40回的突然升级，结束了小说前“半部”的地方性打家劫舍，标志着一群好汉在小说后半截开始崛起壮大成为中央政权的一个严重威胁。[82]

我们从小说全貌中一些较大的结构划分可以观察到一种相似的情况。这里的最初印象也是一些出自民间故事素材杂乱拼接在一起，但最后我们转而强烈感受到这些片断原来都是精心安排的。据我所知，现存的繁本《水浒传》没有一种是分成10回一卷的，但各种分成20卷、每卷5回的本子却明显具有同样的数字比例。[83]此外，《水浒传》一书大体上也与《金瓶梅》和《西游记》大同小异，基本上是以10回为一单位的节奏组成的。这种十进位的章法清楚地见于第2—11回（介绍史进、鲁达、林冲等一连串人物；直至最初介绍梁山营寨）、第22—31回（武松的英雄业绩）、

第61—70回（卢俊义入伙、卢浯捉史文恭和争取寨主地位的比武）以及第72—81回（与帝国当权者接触以致终受招安）。这种模式也在“全传”本的最后几个部分出现：伐辽（第83—89回）、平田虎（第91—100回）、平王庆（第101—110回）、征方腊（第111—119回）都运用了这种章法。

不错，若对其余的10回单元里也保持这种印象就未免主观武断了，因为这些章回所叙述的内容性质更加零杂；不过，这一图式似乎仍隐约可见。例如，我们可以说，第12—21回写的是宋江上山前梁山泊的早期历史；第32—41或42回描述宋江被逼为盗前的坎坷经历以及他被推为梁山一伙实际魁首的经过；第51—60回则是描写这伙强人队伍的发展壮大，终于成为朝廷的一大威胁。所以，学者们通常认为某些十回小单元具有半独立性质，统称它们为“武十回”、“宋十回”等等。(84)重要的是，金圣叹对本文的斩草除根做法并没有打乱这一结构的内在节奏。事实上，这一节奏在他的本子里也许变得更为明显，因为他把原第一回改成为单独的“楔子”因此重编了其余原章回的号次之后，就把更多的故事转折点移动到10回单元的头一回上了（如1、11、21、31各回）。

在这些较大范围的小说分段里，我们有时还能觉察出一些相当于各别英雄系列故事的较小结构单元轮廓。例如，第3—7回的叙述重点以鲁达为主；第7—12回是林冲；第12—17回讲杨志；第44—46回则是杨雄占主位。同样，第46—50回为攻打祝家庄；第61—63回则是智赚卢俊义。(85)这种图式与《西游记》利用三、四回关目来叙述一段情节的章法也有略似之处。而且，《水浒传》的编撰者有时还采用了《西游记》里常见的另一种结构技巧，即在这些三四回一节的小单元之间或之内放进单独一回关目作为插曲，例如第53回和65回都是这种写法。

留意一下小说开头的结构作用，人们立刻就注意到该书也有一个序幕部分（放走星辰魔君），与作品主体的时空框架是截然分离的。这表明金本把那自成一节的“楔子”这一章与故事分开颇有道理。早期繁本也是把该章本身的一小段分离出来称为“引

首”的。这种用头一章提出某种极简单的神话构架（它后来竟成为中国白话小说的常见特征）似乎进一步证明了该书与民间传统的联系。不过，在这儿，该节其实似乎只是小说才有的补文，先行资料中都无相当的素材，所以，它与其说是反映了民间文化的想象力，倒不如解释为是一种巧妙的结构框架，当人们意识到第1回中出现的罡煞灾星观念跟后面故事多少有点别扭时就更觉得这种说法有理。这一部分不仅避开对这些灾星角色的作用或其出场顺序的意义作任何合理解释，而且首章对洪太尉其人以及他供职的朝廷在具体叙述方面也颇有含糊不清的地方。要说有什么意义的话，那头一回楔子对小说主体的补充只可称之为照应后面故事的一种反讽影射：提醒读者，这部小说中对民间传统英雄的描写未必会迎合人们过分简单化的期望。[86]

如同本书已论述的头两部作品那样，我们在《水浒传》中也能觉察出几层互相重叠的导引文笔，那就是说，即使在放走妖魔的开场情节之后，依然还有一长段叙述，把读者逐渐引向小说故事的中心境界，这儿指的是绿林好汉在梁山结伙为生情景，直到第11回林冲到达那儿的时刻才映入人们的眼帘。[87]正如《金瓶梅》和《西游记》那样，这个引子部分起到了介绍一些重要人物出场的作用，对他们的初步描绘烘托出了几种在作品主体部分将处理的个性典范和核心思想问题，这儿的首要焦点似乎在“知人”和“求主”等主题上。这些主题至少提供了一条有力的线索，把王进、史进、鲁达和林冲等人的种种惊险曲折的经历贯串了起来，而且也为后来对林冲和杨志大体相称的描写铺开了道路。[88]用这观点来回顾它们，我们能够观察到《水浒传》开头数回看来虽属书中最松散曲折的部分，居然建立了作者喜爱运用的叙述模式，即所谓的“撞球式”章法，叙述焦点依次变动，先是循着一个主人公的经历一路写去，直至他碰上了另一位主人公，于是故事就沿着后者冒险经历的新路线发展，而把前面那位半途抛下，也许要在后面某一关节处再提起他。[89]这种不连贯的情节进展，有时看来也许显得杂乱无章，但事实上它隐含有一种非常重要的叙

述功能，因为它为主宰小说本义的形象再现模式奠定了基础。

第1回里可把《水浒传》与16世纪稍晚时期小说的惯常形式连接起来的另一点有趣之处见于它开头的上场诗，这首诗的作用很像后来安插在毛宗岗本《三国演义》篇首的序诗。《水浒传》的第一首入回诗偏偏托名为邵雍所作，邵的诗词也被引录在《西游记》第1页上，这件事显然是泄漏天机示意这两位作者中至少有一位是有意跟另一部小说拉上关系挂上钩的。[90]

在评价100回和120回繁本的结尾时，我们切不可忘了那个被许多评论家视为小说一个顶点的集体自杀和梦幻等结局情景是没有的，系几百年来作为小说范本的金圣叹腰斩本所窜改添加的内容。至于这一部分在结构上的意义，我们会注意到它起了交代第1回里放走的那些灾星命运的作用，因而赋予一种美学上的对称感，同时总结概述了其余人物的去向。[91]特别重要的是：这最后的几幕情景促使读者会对阅读过程中所体验到的一切进行冷静的反思。更具体地说，作者通过李逵和宋江之间的自相毁灭关系终至出现其必然结局的描写不但给这两位人物的英雄形象，而且也使全体弟兄聚义的抱负和业绩最后投下了一层反讽阴影。

由此看来，金圣叹腰斩本那个捏造的结尾实质上仍保留了同样的功能，这一点极为重要。他的第71回以排座次的隆重仪式使故事戛然而止，也具有与头一回对称平衡的作用，因而给人以故事收场的一种强烈美学感受。同时，金圣叹成功地运用卢俊义惊梦这最后的一个转折给人以大难临头、万事皆空的袅袅余音。[92]既然金圣叹深恶痛绝宋江一帮人的所作所为，他最后增添这个预示灭亡的情节就几乎是必不可少的，否则，他的本子将会以梁山英雄获得全胜作为结局。不错，通过删去后面的章节，他还剥夺了绿林好汉替国效劳的机会。但他的腰斩本同时也让他们既未受丝毫伤害又不受任何惩罚而声势达到顶点。金圣叹本结尾的这种模棱两可之感与早先繁本的结尾也有异曲同工之妙，在那儿，皇上做梦那收尾一笔也起了冲淡最终出现的强盗自戕那种戏剧性效果的作用。在下面评述中我将试图对这些含糊其词之处作一些解

释。

在论述使繁本《水浒传》与《金瓶梅》和《西游记》一样，因其具有作为文人小说体裁范例的最明显结构模式时，我要重申以下事实，即繁本也是按这个大体模式，在作品主体的前半部或前面三分之二篇幅逐步构筑起它核心的写实境界，接着有一段冗长的结尾部分专用来叙述它的迅速解体。在金圣叹本里，那后半部分显然是被故意删掉了。但在其余各版繁本里，这条美学原则通过梁山好汉在最后的四大征战中有条不紊地被逐一清除的方式体现出来，结尾几回都附有醒目的减员人数名单，以突出其意，而当不可避免的结局来临之际，最后几节中一再出现惊幻和灭亡的意象。[93]

有关小说的一部分结构布局方面，我还要提一下作者如何根据某些复杂的时空图案来安排情节的章法。有关时间图式的范例，最显而易见的是运用季节循环来作为小说布局中一些情节的安排基点。就像在《金瓶梅》里那样，选择和处理某一具体情景的季节排场常使得时令（或者是一年中周而复始的欢庆仪式）本身具有首要地位的因素。我们在前面分析《金瓶梅》和《西游记》时已经看到，明代小说家心目中最喜欢描写的时令仪式之一似乎一直是元宵节里那变幻多彩的花灯、狂欢气氛以及男女混杂肆无忌惮的欢乐景象。[94]《水浒传》里许多关键场景恰好被安排在这一天，似非偶然。这些情节包括第 33 回宋江在清风寨被捕获捆绑、第 66 回从大名府死囚牢里救出卢俊义和石秀、第 72 回李逵大闹东京以及第 110 回他与燕青怀有相同心意的那次重返京都。这些情节的许多恼人含意都集中反映在第 93 回李逵的那场令人不安的恶梦中，那也是发生在新春佳节的时候。作者把时令季节与叙述内容连在一起的其他明显事例见于第 51 回他运用 7 月盂兰盆大斋日作为李逵凶杀一个小孩子的背景，或第 119 回里选择那个以满月为惯常象征意象的中秋节作为鲁达弃世的合适时节——这次用佛家词语称之为“圆寂”也就是通常与秋月意象联在一起的说法。

根据我在阐述《金瓶梅》中提到的，作者有意识地运用冷热意象作为结构手法的情况，人们也可以在《水浒传》中指出众多其他叙述细节来作为善于运用冷中有热或热中有冷之描写模式的例子。[95]这些例子包括第10回里描绘林冲面对火光烛天的草料场愤怒绝望的情景，把火和雪的意象编织在一起，又如第23回把武松打虎的热烈场面放在雪景中上演，或如利用炎夏作为背景，衬托第15回里杨志惨然软倒地上以及第120回里宋江咽下他最后一口气。

至于小说中空间安排的模式，作者在处理先前故事素材所加的地理局限上也呈现不少巧妙的构思。作品前面部分描写梁山地区与其他权力中心之间的往返移动，似乎是强调山寨的偏远地点。但随着那一群好汉的军事力量成长壮大，梁山这个综合山寨的控制范围也逐渐扩大，直至它本身也成为一个强大政权中心。这些不断扩张的势力圈也从梁山泊自身的空间格局反映出来，一个山谷中的堡垒为崇山峻岭所环抱，群山四周是一片湖水，大湖的四周又有茫茫沼泽围绕，这就形成为一个层层加固的庞大同心圆堡垒群，其固若金汤的地理环境在不少情节里得到强调。

此外，还有一些发生在这一堡垒以外各地点的场景，它们显示出这个位于河北和山东西部的大本营的特定地理位置，它的势力向四面八方辐射：东至青州，北至沧州和大名府，西至京畿地区和孟州，南到江州等处。这种图式在全传本结尾部分的设计里再一次被采用，结果，那四大征战可看作是一次逆时针方向的全方位扫荡：北面征辽，西北平田虎，西南征王庆，南面平方腊，以声势浩大的围攻江南名城为其高峰。[96]不过，作者末了还是撇开逼真的地理描法，把最后几个空寂荒凉的场景安置于在一个叫做蓼儿洼的乌有之乡，它不一定就是小说早先所提及的那个梁山要塞内同名之处。[97]

我在这里谈的这种宏观图式对鉴赏繁本《水浒传》的美学模型极为重要，但在阐释小说主题时更加重要的却是对故事细节的巧妙编排所产生的叙述效果。这一方面是本书评析前两部16世纪

小说时的核心问题。在评价《水浒传》艺术的这一层次时，我要再一次特别强调形象迭用原则，其主旨就是考查这一原则如何构成处于小说阐释核心的各种反讽影射的模式。

在赏析《水浒传》这部作品的叙事文理时，我们分外得助于金圣叹对各种小说中起作用的叙述手法的透彻分析。我们不难掌握金的小说评论那套理论，因为有著名的《读法》一文纲领式地阐述了他的观点，并将其贯穿在通篇的夹注和回前总评中。当然，金圣叹论析《水浒传》艺术手段时所使用的一些批评术语和概念并非属他首创，绝大多数都只是从诗词、绘画、尤其是古文评论中搬用过来的惯用语。恰好在明代最后百年间文人小说体裁形成时，这些批评术语已达到相当精练的水平。甚至连在小说批评本身的领域里，金圣叹也只是继承了前辈评论家的衣钵。无论人们是否听信这些早期评本出自文学名士如李贽、鍾惺等人之手的说法，还是归诸名气相对低下的怀林、叶昼、甚至校勘家余象斗、袁无涯等人，金圣叹受惠于前人这一点是显而易见的。其实，已有人证明金的夹注一大部分都是直接借用“李卓吾”120回评注本的。不过，那并没有贬低下面这一事实，即金圣叹把有关虚构文章的这种严肃批评理论提到了一个空前透彻的高度，为接踵而来的毛宗岗和张竹坡树立了小说批评的榜样，也为清朝一代赏析小说艺术定下一个标准。(98)

暂且撇开金圣叹对小说所作的阐释在政治和意识形态方面引起的激烈争论，我认为他的主要贡献在于他对构成小说精密文理的具体叙述技巧所作深入研读和精辟的文学分析，参照本书中各章的论点，颇有意义的是金圣叹所用范围广泛的评论术语可以归纳到一个核心点上，即形象迭用原则在本文中起作用的种种具体方式。金圣叹在《读法》一文中列举了15条“文法”，指出《水浒传》胜过《史记》和《西游记》之处。我认为这些术语重叠颇多，事实上可归纳为极少数几个文学批评概念。许多这些概念都围绕着作者在设计故事结构时惯用的基于各种不同长度之本文单位的反复迭用，从各别的动机细节到较大的动作模式。这种写作

方法很容易产生一种似乎是小说随便拼缀了一些早先存在的故事素材，但经过仔细推敲就会发现，在组成本文一大部分重复叙述模式的形似外貌之下、在形象迭用的各种表现形式内，存在着微妙的差异和前后呼应，这很有点像我们在分析《金瓶梅》和《西游记》时所见到的情形。

现在让我们来仔细看几个这类重叠的术语以及金圣叹在评析本书中使用的特定方式。一方面，金圣叹的批评眼光常常瞄准一些具体主题或文中细节的重复出现上。例如他特意指出武松打虎那个情节中一再提到武松的哨捧，还有写潘金莲那段文字中一再提及的具有重要象征作用的“帘子”。为形容这些事例，他借用“草蛇灰线”这个文法术语，他的用法与这个比喻在很多评论著作中的通常含意略有出入。金圣叹确是用一个一个点数某些章节中重现形象次数的方法来显示出他对正文这一方面的特殊兴趣。

同时，金圣叹也以批评眼光非常注重那更复杂叙述单位的层面诸如背景、事件，甚至整个场面的重复样式。他企图精确鉴定某些重现形象里表现的异同程度。这一尝试特别有意思，例如他区分所谓“正犯”和“略犯”的文法。作为前一个样式的范例，他枚举了几次打虎的情景及潘金莲、阎婆惜和潘巧云等人如出一辙的通奸事件，还有那几场可预期会死里逃生的劫法场行动。在运用后一种概念时，他着重强调形象相连但却存在微妙差别的场景，如林冲买宝刀而杨志卖宝刀，或鲁达拳打郑屠对武松醉打蒋门神。(99)

金圣叹对于文中形象连锁的兴趣也反映在小说具体人物的层次上。在多种的文法术语中只有一条明确涉及故事中人物并置的作法，这就是“背面铺粉法”，即形容把一个角色作为另一个角色的陪衬，如对宋江与李逵，或对杨雄与石秀的描写。但另一方面，他又不止一次使用重现类型人物的例子来说明其他种类的结构分析。(100)除了金圣叹自己提出的上述范例之外，我们还可指出对鲁达和武松、卢俊义和燕青以及解、曹、孙、孔等文中散见的兄弟俩描写也显然应用了人物配对原理。在上述有些场合下，这种成

类人物之间并无真正的区别，但另一些配对人物，如杨雄和石秀，鲁达和武松、雷横和朱仝等人，作者很快就越出把同类型或互补的对立人物拴在一起的简单化写法，对他们进行深入探索相互比较，从而反映出重大差异。宋江和李逵这一对人物是最明显的例子，他们之间复杂的异同关系终于成为突出小说意义的一个主轴。这一章法并且延伸到三个或更多的重现形象，如鲁达、武松和李逵等英雄好汉或先后成为山寨之主的王伦、晁盖和宋江，我将在下面试图说明，在这些重现类型的系列人物里，作者的主要意图都是在并置这些角色和类型时巧妙地操纵那异同的矛盾方面来对所有个中人物的最终定论涂上一层反讽的色彩。

在加深他对小说重现形象的分析时，金圣叹又进一步提出小说的第二类叙述手法，即作者如何用各种连接技巧设法把分立的叙事单位串连起来，或者恰恰相反，在叙述的“百忙之中”有意插进一段使故事中断或延缓进程的“闲笔”。例如，在“弄引法”的条目下，他说明作者先设下一段无关紧要的叙事文字以引出随后的题目这一手法，如第 24 回里写西门庆和潘金莲第一次幽会，先列举“挨光五件事”，由此引出“十分光”来。另一方面，他用所谓“獭尾法”提出，要让小说穿插某种写景文字，来把一些重要场景带住，使之慢慢隐去，在主要动作已完之后很久仍留在读者眼前。如武松打死老虎之后不久遇见一群猎人的描写，便是使用了这一技法。金圣叹提出延缓叙事进程的其他技法还有“欲合故纵法”，如第 40 回白龙庙聚义这个戏剧性情节之前，先插写了一系列似乎不相连属的聚会和惊险事件等背景文字；此外，他还借用“横云断山法”这一画论术语特指紧锣密鼓的热闹情节中出现一段平静的插曲。[101]

金圣叹陈述的另外一些文法条目与形象重现事例关系不大，只是与本书涉及的其他分析论点有关。其中之一是叙述的前因后果关系。一般认为《水浒传》只是一部把一系列冒险故事用梁山兄弟结义这条线索松散地串连而成的作品而已。非常有趣的是，金圣叹却坚持认为小说作者一定强烈意识到各个章回之间的因果关

系。这样，他把一些事件本来的极简略逻辑联系的叙述称之为“极省法”——例如从武松打虎转到潘金莲事件只用武松偶遇兄长一笔带过，这与那种一个细节也不放过、随着情节的展开给人以必然如此结局的写法正好相反，他称这种写法为“极不省法”，如对导致宋江刺杀阎婆惜的一系列事件的详尽描述。沿着同样的思路金也注重那些不惜笔墨的情节描述，他称之为“大落墨法”，这种写法的例子包括吴用动员三阮入伙、武松打虎、三打祝家庄等。与此相对的有微妙暗讽的那些章节，他于此用一个比喻性的术语“绵针泥刺”，例如宋江和晁盖之间在每次下山出击之前的潜在紧张关系。金圣叹对上述这一小说描述手法的论述特别重要，因为它直白地点出了我阐释繁本小说读法时正想说明的一个要点，即对梁山好汉英雄行为的反讽影射一面。

（三）

从这里出发，我们现在要把注意力转向本书第二、三两章分析过的第三个问题，即叙述文字的修辞手法。如同上两章那样，我对这方面的论述又要集中在繁本对故事素材的反讽修正这一关键因素上。不过，在着手阐释该小说的反讽作用之前，我要首先提及某些主宰着似简实深的作品里影射含义的其他修辞特点。首先，我们得认识《水浒传》对扩大和丰富白话文学语言成为精湛的散文小说媒介，作出了重大贡献。尽管一般人误以为该小说用语纯属白话，但事实上作品是用各种不同层次文白杂用的措辞写成的。[102]这种努力采取口语表现力的做法不仅见于模仿对话本身（对话依然构成小说文体的一个重要部分，尽管它的题材偏重对行动的描写），而且也见于各处那种在“白话”传统的次要作品中屡见不鲜的用半文半白的韵文或骈句之类的惯用套语来描述场景或人物的章节。这类手法中最令人难忘的两个范例是第13回中对杨志与周谨比武时坐骑奔驰声的描写和第9回里救林冲那一场中鲁达禅杖“从天而降”的描写，这两幕情景细节描绘的艺术效果已接近电影特写镜头。[103]小说错综复杂的修辞中另一方面值得注意

的手法是大多数明末刊本中醒目的插用诗词。虽然因后来的删节，我们对作品这一部分的体会已经大大削减，然而，从明、清评论家们的批语可以看出，他们赏识这些诗词所持的宽容态度我们今天是难以想象的。[104]

现在来谈我所要分析的16世纪伟大小说最关紧要的部分，即反讽这一中心问题。它终究是把繁本《水浒传》与其原始素材、也是在较小程度上把它与同时代简本和同一题材的其他通俗文学作品区别开来的东西。我已说过，也正是它使这些作品无愧于英语所称“novel”这一文体之名。[105]用反讽角度来研读《水浒传》的观念虽然与那种流行的印象相抵触，即认为《水浒传》基本上正面肯定了梁山好汉的行为。后面这种感觉对各种《水浒传》故事系统的讲述来说可能是对的，那些故事通常被看成是一种对罗宾汉式江湖好汉们反暴政的叛逆精神的歌颂。我认为许多读者对小说故事的印象可能在很大程度上是从通俗文化的意象中得出的现成观念基础上形成的。但我确信，把这些民间意象转用来阐释繁本小说会对其文学旨趣产生严重的误解。[106]

在这一点上，夏志清、孙楷第等近代评论家对于《水浒传》着重反映中国传统心理状态阴暗面的倾向所做的评论有很大启发性。[107]从这书对反讽定义所作的详细描述来看，我要重申这一论点：该小说的主旨既不盲目赞美梁山精神而忽视其不祥含义，也不一概否定绿林好汉所代表的一切，而基本上是持一种暧昧态度。这无非是反讽叙述的反面，是对个别英雄人物的本性及人类行为的意义中某些根深蒂固的信仰提出质疑。关于这层反面意思，我要强调一下如下事实：小说在描绘人们阴暗面相的同时，也着力刻划了一批正面人物形象和理想观念，使读者对所描述的事件蕴义可以有一个更均衡的理解。

我在前面论述《金瓶梅》和《西游记》的反讽层面时，觉得最有效的方法是循较轻松到较严肃的方向着手探讨这两部书里可以觉察出来的反讽影射。在《水浒传》里，我们也能看到这种按层次递进的情况。有时候，小说章节中的反讽笔触似乎只是轻微

的嘲讽玩笑而已。例如在描写矮脚虎王英时，把他的丑态过分夸张到近乎荒唐的地步，或如第45回描述一位热心虔诚的和尚竟用了猥亵的双关语。[108]在另外一些场合，这种开玩笑的调侃意味就表现在用双关语取名字的惯用手法上。在个人名号上做手脚原是这类中国叙事文学的一个传统特色，而《水浒传》里各个关键人物的绰号、星辰名号等特别多，因而运用这种方法进行讽刺挖苦的可能性就更大了。例如，一系列水浒英雄的姓名前都有"小"或"病"的标号，那是说，他们酷肖先前的某某英雄，但似乎取笑他们差之远矣。[109]当然，绝大多数这类名号仅是作者从原始素材搬用过来的，但也有不少证据表明作者自己的随意窜改。例如"一丈青"在早先故事素材里原是一位男子汉，而小说却把这绰号栽在女杰扈三娘身上了。[110]小说中给宋江主要谋士取的姓名特别显眼。据我所知，带有老一套双关意思的"吴用"这个姓名（"吴用"可读作"无用"）在早先的故事出处中未曾有过，这个人物在那里叫做吴加亮或吴学究（这两个名字也可能具有反讽含义），大约是在嘉靖年间繁本小说问世时才给加入这故事传统中去的。[111]

不过，这类轻松的反讽笔法就本书所要论述的而言远非最重要的，我所要着重探讨的是作者如何一方面通过小说对几位主要人物一些特定细节描写；另一方面让一系列形象上有关联的角色及其动作交相映衬等等手法使之处处产生反讽效果。下面，我将详尽探讨运用这种手法的一些主要事例。

（四）

作为我们进行探讨的第一个事例，不妨先提出那民间传奇中战无不胜的英雄武松。繁本小说中对武松打虎以及他有条不紊地向潘金莲和西门庆报仇雪恨这两个情节的描写与通俗传说的讲法并无迥异之处（相反，武松的民间形象说到底可能是恰恰反映了小说本文中的这些情节）。第23回武松与老虎的搏斗险象环生，扣人心弦；之后不久，他向潘金莲讨还血债一节也不乏戏剧性的壮

烈感。[112]但在以后章回里重写武松的复仇怒火时，作者的笔触就开始接近于英勇和暴行之间的微妙交接点，这构成了作品中一个枢轴主题的层面。

武松画象阴暗面的最有力描写莫过于第31回血溅鸳鸯楼那场令人毛骨悚然的大屠杀。表面上，武松的狂怒杀人完全有理，他的牺牲品毕竟不久前还都参与了谋害他本人的冷酷阴谋。因此，只有在作者运用他那神来之笔，通过对无辜奴婢们绝望乞怜、武松席卷金银器皿而走等细节描写，以及逗引我们回想到武松为玉兰姿色曾不免动心的微妙表现之后，这才加强了对武松任性滥杀狂暴的最后印象。[113]换言之，作者的手法就是以无情复仇为主题让其先后发生在两种不同的情境下，从而促使读者去体会其中的某些深层含意。

从那以后，武松的遭遇急转直下，表现最生动的一幕恐怕就是紧接着发生的蜈蚣岭事件。这里，武松恼火的动机简直是讳莫如深。他在窥见道士与一位看来是自愿的女友调情时的暴怒，原因暧昧不明，而对被救的姑娘却似乎含情脉脉，这与后世口头流传的武松故事里把这一节描绘成武松见义勇为救弱女适成尖锐的对比。[114]

最后，在小说专写武松英雄事迹一段里，这位无敌的打虎英雄和专打抱不平的救星竟成了一个可怜虫。我们看见他在第13回里挨打谎供罪状，第31回里被捆绑待毙，而最生动的还是第32回里他掉进河中拼力挣扎的狼狈情景。这里，人们不免会回想起这个角色在第22回首次出场时是一个身患疟疾、神情沮丧的乞丐形象，同时也会联想到他在小说末尾成为一位独臂“废人”。[115]

在小说对李逵的描写中也可看出一种与此相似的叙述进程。由于李逵与武松有不少共同的品性，所以他们两人之间有着相通形似之处。尽管如此，李逵身上的反面气质显露得更早些，它们后来终于导致更令人不安的结局。

在小说早先的一些场景里，读者就看到了李逵狂暴行为的许多事例，不过它们一般都以轻松的笔调写出，所以只觉其滑稽可

笑而已。这位“黑旋风”作为性情豪放、心地基本善良的正面形象在第38回大闹江州鱼场一幕中表现得最为突出，第74回里他乔装坐衙，以及第53回里他斧劈罗真人未遂以后负荆请罪一事也是如此。在这些事例中，我们看到小说与几出元、明杂剧一样，在处理这一题材时对李逵怀有同情之心。这种观点似乎也是容与堂本一篇署名怀林的序文中提及的另一部专写李逵故事的基础。[116]

不过在繁本《水浒传》本文里，有关李逵无法无天倾向中的一些阴暗联想很快就暴露无遗。例如，第43回里李逵强力背走老母一事，开头是用十分轻松的笔调写的，当时他看到公孙胜思亲心切，宋江本人不久前也接来父亲，不觉孝心大发，终至演出一场丑态百出的闹剧。后来他途遇冒名的形貌相似人物李鬼（此人名字和品性都意味着它们反映了李逵性格中的凶暴一面）开始使事情变得发人深省，虽然基本上仍是带有幽默色彩的戏笔。然而当这个小闹剧导致李母被老虎咬死时，那幽默就开始转变了方向。这是小说中运用形象再现法的复杂功能之另一出色范例。不仅李逵负母出逃一幕取法于《水浒传》故事开头处王进的逃离东京，而且途遇四虎一节也不免与武松打虎的场面前后呼应。可这一次，李逵的鲁莽轻率终于酿成了致命的后果。这里的一些细节点缀显示出作者的辛辣机智。武松那次是赤手空拳与猛虎面对面格斗的，而作者却让李逵的打死老虎，说得好听些，是从那恶兽的尾巴底下捅了一刀。[117]

第73回里发生于四柳村的那件事情况也很相似。李逵自愿进入闺房里去捉拿折磨少女的妖魔（这使人想起第5回里鲁达的同样经历，后者本身也与《西游记》第22回孙悟空和猪八戒的初遇形似），最后引出了小说中一场最残忍的血腥杀戮。[118]这又是一个以轻松笔调开始上演俗套故事的例子。但当作者对绝望的那对小鸳鸯以及姑娘的孤苦无依双亲身上倾注强烈的同情时，他的处理手法就很快变得严肃起来，使我们读后只觉得这儿大有深意，并不仅仅是一个江湖侠客拔刀相助的故事。

事实上，小说中偏多的是女角色无意中激发李逵暴怒的事例，

如第 38 回末尾那个卖唱的宋玉莲因不巧打断李逵自吹自擂的讲话使他暴跳如雷。既然李逵是结义兄弟最常标榜好汉不近女色之道，这些情节的反讽含义就不言而喻了。[119]第 72 回李逵在李师师寓所门口急躁闹事致使梁山一伙错失尽早招安良机一幕也许是最惹人注目的。许多这些反面联想集中表现在第 93 回李逵那场富有暗示性的梦里，他先梦到救出一个处于危难中的少女，并拒绝娶她为妻，后来又梦到在皇宫里杀尽所有奸臣，最后梦见其母在树林里，又有一只猛虎扑来。

不过，刻画李逵形象阴暗面最不可饶恕的例子莫过于第 51 回里残忍地劈死朱仝监护下的小孩了。把这一着若解释成是为了凑足天命注定的梁山人数，不得已而出此固无不可，但作者通过精心描述朱仝与上司之间相互尊重的关系，又写了朱仝真心疼爱那孩子，就把上述解释全盘推翻了；而最后李逵连叫“来，来，来”以激怒并诱使朱仝进入树林瞎追一场的描绘，使读者终于确信作者在塑造李逵这个人物形象时运用这样的手法，并不仅仅因为他喜爱这位天真烂漫的好汉的豪放和大胆作为。[120]

联系李逵在梁山一伙中逐渐形成的地位及其扮演的角色，就使上述理解更有依据。从出场伊始，他就衷心拥护宋江反诗中所表述的心意，直至第 120 回临终前喊出反抗的呼号“反了罢”为止，李逵一直是这伙日益壮大的叛逆势力的主要传声筒。由于李逵特有的粗俗表现，这种经常挂在口上的造反鼓动一般总带有幽默感。但随着故事进展日趋明朗，他这种造反的冲动显示出不仅针对皇朝政权，而且也对准梁山泊内部的统治。在第 67 回，他坚决反对宋江想让位给卢俊义的倡议以及他在好几处驳斥招安政策时，这种情绪终于露诸言表。[121]最后，他那“反、反、反”的呼声就已具有超越“造反”这个概念字面意思的色彩，而成为打破一切秩序羁绊的号召。既然李逵这个人物形象总是与摧毁一切的冲动连在一起，我不禁想到那几处描写他在平方腊战役中肆意烧杀洗劫苏州、杭州等大城市中所起的作用，一定很难以为生活在江南一带 16 世纪文人读者的容忍。无论如何，对这位战将的描绘总

是离不开滥杀无辜的场面。小说中反复说李逵“见一个杀一个，见两个杀一双”，是个几天不杀人就手痒的家伙。不说别的，作者在某些地方反复描绘李逵惯于挥动双斧砍掉对手的马蹄这一特殊细节便加强了人们这种联想。关于“杀人放火”是李逵天性的这种描写在各种小说素材中屡见不鲜，这一点也在第71回排座次大典中李逵得“天杀星”星辰名号这个细节里得到了证实。(122)

鉴于李逵这个形象与梁山泊势力崛起所暗含的放纵破坏之间的联想，繁本小说作者煞费苦心地在不少处暗示李逵体力削弱的情节描写（正如对武松的描写那样）是相当重要的。有一部分这类情节的处理显得十分好笑，如李逵竟乖乖儿服从戴宗和燕青管束的几处栩栩如生的描写。况且，即使就武艺而言，我们注意到，在许多战斗场面里，李逵作为一员战将的本领也仅限于没头没脑地挥动双斧猛冲瞎闯而已，这一技艺并没有多大军事价值，倒是常常显得有害的时候居多。(123)

参照上述讨论，特别令人感兴趣的是作者在许多地方似乎给人以模糊的暗示：李逵在武艺较量中经常败北一事恐与他过分夸张的厌女症有某种联系。刻画李逵形象的这一方面的手法甚至比关于武松膂力有限的类似描写更为入木三分。至少在故事进展过程中，我们看到他在第43回里被冒名者李鬼的妻子捆绑着送官府，在（第48回）一丈青和（第98回）琼英的精湛武艺面前他简直束手无策。他在第68回一场恶战中不偏不倚地在大腿根部受了伤。小说接近末尾处，他显得一蹶不振，所以到第94回和115回里，经过重演向宋江请战的例有情节之后，他那乱挥板斧的进攻竟以一败涂地告终，最后的那一仗，他是痛哭流涕羞辱地奔回大营的。两回之后虽然又让他在桐庐拯救宋江的那场战斗里露了一手，但这一次也仍遭到惨败。

当我们注意到繁本《水浒传》描述武松和李逵这两位脍炙人口的英雄大体有这些近似之处时，便自然会想到另一位人物鲁达，后者不但在形体上与武松和李逵相像，而且连性格特点的某些细枝末节也与他们相同；最后，他们据传都有力大无穷、食量如牛

和暴躁无畏等共同特征：这一切当鲁达与武松在二龙山上合伙，以及后来他俩作为“二行者”而命运相连，最后果于第 119 回隆隆海潮声中应验了钱塘谶语时，就变得更加明显了。

在某种意义上，我们从贯串这三位人物的先后叙述进展中，都能看出在刻划各个英雄形象的文字里均有一种加强加严的法则主宰着那反讽含义逐渐加深这一主线。在第 3 至第 7 回对鲁达饱经风霜经历的初步描述中，作者保持了一种相对比较轻松的笔调。从打死郑屠，只身大闹五台山寺院到京都暂管菜园，使之处于后来能在野猪林救林冲的位置上等等事件，一路写来，作者并不着意去左右读者对这位不屈不挠英雄好汉的爱憎之情。其实，他确从第六回瓦罐寺那次奇异事件开始就有意述及强极必弱的主题，但这种暗示在鲁达身上并没有推演出它的必然结论，因而他在第 119 回彻悟圆寂时，读来还是保持了小说开头就影射的这位赤条条和尚终于遂其初愿的形象。(124)当这种人物性格在第 22 回至 31 回里重现于武松身上时，某些场景中那种痛快愉悦的感觉就让位给敬畏、甚至给人以一种恼人的模棱两可之感。不过，武松的形貌一般还是能够赢得读者的同情。然而李逵这人物就使前两个范例中的潜在含义完全显现，产生必然的结果，所以，至少从第 51 回无故杀害孩子起，小说描述的暴行就不再令人发笑，也不复令人敬畏。它们至多都是怪诞不经，说得不好听，就是一无是处，令人深恶痛绝。

当我们在论述繁本小说中塑造宋江这个层层迭进的复杂形象时，必须记住那种从幽默戏笔到讽刺挖苦的手法，因为在几种意义上，李逵和宋江构成了作品中最关紧要的一对正反人物。(125)无论传统的或现代评论家，在评价《水浒传》故事中宋江这个角色时，都倾向于考虑梁山这股新兴势力的政治含义，要末一概非难他们所代表的无法无天强盗行径，或者断然否定那种导致他们放弃反抗王权的理想而投靠官军的“投降主义”心理状态。我将在本章后面部分论述这一组问题，不过我对宋江这一画像的品评必须首先斟酌繁本小说刻划它的时候所运用的精细笔法。

从他的体型特点开始，我们首先注意到他并没有堂堂的仪表。他一开始就被描绘成是个黑黝黝的矮子。作者在有些地方还说他有点矮胖笨拙。第 33 回里还大事嘲讽了他的短小身材，活龙活现地描写他踮着脚在人群中张望元宵花灯的情景。他脸色黝黑故浑名“黑三郎”、“黑宋江”。这些都远非无端添入的细节，因为这使他的外表与一位高贵君王的理想仪表迥然有别，而且，更重要的是这提早暗示读者，他与小说中一系列可疑人物的形象有关连，这些人物包括那位好色的侏儒王英（王矮虎），貌不入相的三寸丁谷树皮活乌龟武大以及上起刘唐，终至李逵的众多黑脸暴徒，李逵本人在第 38 回初次遇见宋江时便注意到对方的黝黑皮肤。[126]

宋江的浑名绰号比小说中任何其他人物要多得多。[127]除了指他黝黑肤色的那些浑名外，他还有“呼保义”、“及时雨”和“孝义黑三郎”等各种称呼。[128]从粗浅的意义上说，这样众多的名号仅仅反映了关于宋江的历史资料之繁杂及其事迹流传之广。但在文人小说的媒介中，它们为作者施展其反讽机智提供了广阔的天地。

例如小说中黑三郎的“孝义”一面便大有疑问。[129]起初，作者使我们相信，“孝”确是宋江最优良品性之一，在第 22 回偏偏是他父亲控告他忤逆不孝的诡计，从假意否定中得到强而有力的肯定。但随着小说的进展，人物的对话中就反复给梁山好汉的不守王法与败坏父母家庭门风的概念明明画上了等号。这一观点在第 36 回那场关键性争论中特别得到强调。有意思的是，就是为了避免典型的不孝忤逆丑闻（即老父弥留之际没有侍候榻旁）使宋江在第 35 回打消首次上梁山入伙之行，第 42 回又重新明告江州之事变已使他的家属陷于极其危险的境地，[130]直到后面的第 102 回里，这个问题的重要性又在王庆为他未能尽孝及反社会行为与其老父发生一场冗长争论而再次得到强调。

宋江的绰号“及时雨”也有同样显而易见的反讽含义，这个名号通常解释为慷慨大方之意，是指他有随时解囊相助、周济四方豪杰的好名声。[131]在这个意指“雨水丰沛”的比喻里，我们也许能觉察到对宋江动辄流泪这个明显癖性的一丝讽刺。倘使拿这一

点将他与《三国演义》中的刘备相比，倒也许可减轻它的牵强附会之感。[132]不管怎么说，在小说许多情节的描述中，宋江的行动根本不像是“及时”的样子，尤其在谋划和执行军事策略之处，总是常给人不及时的印象。

另一个用以形容宋江的词语是“仗义疏财”。这正确说来虽非他的浑名之一，但因小说中多次将它用在宋江身上，因而也具有绰号的意义。小说在宋江刚出场时就引用了这一说法，介绍他因对好汉们慷慨解囊而名扬江湖。[133]这种名声的长远价值在一再重现的类似情节中得到证明，他由于武艺平平，往往只能依靠他的名望来救自己的性命。不过在小说开头处我们早就获悉，正是他这特有品性的另一种含义，即宋江对来人“若高若低无有不纳”这种不分青红皂白的待人态度，使他结交了一些三教九流之徒，因而在第18回的关节眼上，他很快就被卷入一个在思想上他本来并不赞同的大逆不道事件中，它立刻触发了危及家庭幸福以及后来威胁王朝的一连串事件。[134]

反映宋江性格中这一方面的一个特别生动的场面就是杀死阎婆惜事件。让我们来仔细考察一下这段情节的始末。开头处作者告诉我们，正是宋江有这种有求必应的弱点——这次是周济棺材来安葬一个非常靠不住的一家之主——终于将他牵扯进一场致命的婚姻之中。随着情节的进展，作者通过各种形象并置和一些细节来揭示宋江与阎婆惜之间关系的深刻反讽意味。这样，《宣和遗事》中原来仅因通奸而杀人泄愤的事件在小说中就变成了对人性动机作更为复杂深入的探索。

乍看之下，这一情节穿插在靠近武松杀潘金莲复仇的类似事件之处（甚至连街头顽童唐牛儿和郓哥两人也都维妙维肖一个样儿），在结构上又恰好紧接着“武十回”前后宋江与武松碰巧两次相遇的细节，这就使两件事前后呼应衔接起来，像武松大义凛然替兄弟报仇那样，似乎给宋江的行为也罩上了一道正义光环。[135]但在长达好几页篇幅的分外详细叙述中，这种感觉由于受到许多强调宋江显得优柔寡断甚至动机不明等细节描写的冲刷而黯然失

色。[136]宋江低声下气的可怜相活现于“只低着头”这一反复重叠的句型里。更何况杀死阎婆惜之最后一击其实是由于阎自己呼喊救命所引发的这一强烈暗示，活描出了一幅他犹豫不决和惊慌失措、出于无奈的尴尬形象，它与武松这位“顶天立地的好汉”在义愤填膺下胸有成竹地把潘金莲公然杀死一节完全不可同日而语。小说在处理这一情节时，明显删去宋江“醉酒”杀婆惜这种在许多早先故事素材中屡见的辩解恐非偶然。我们充其量只能说，宋江被卷入一连串不可抗拒的因果规律之中而无法自拔而已。这看来正是金圣叹在引述这一段情节来说明所谓“极不省法”（见上）时所指的意思，但它显然与武松系列故事中所见的果敢挑衅行为大相径庭。

在这样仔细研读阎婆惜这一情节时，我们就会发现有许多其他点缀细笔似乎都在给宋江的英雄形象抹黑。例如写阎婆惜听到娘叫“你亲爱的三郎……”竟误以为宋江是她真正的情人张三郎那一节真不失为绝妙的一笔。有趣的是作者有意没有把张写成武松故事里用来描绘西门庆那种俗套的奸夫类型。在不厌其烦地详写宋江睡在阎婆惜脚后边的那个漫漫长夜里，作者不止一次给我们暗示：宋江是完全愿意咽下这口恶气的，只要那淫妇稍作还有情义的哪怕是一点表示就会立刻与她言归于好。[137]这样，宋江在阎婆惜事件中扮演的角色与其说会使我们想及武松，倒不如说很容易使我们想到武松的兄弟，那个又矮又黑的乌龟武大。

如上所述，小说在对武松和李逵的描叙中都隐含深意，暗示他们虽然口口声声自称不近女色，却都在色欲方面有脆弱动摇的某些迹象，我现在要对这一套论点中所隐含的关于英雄气概与色情欲望这个难题作一番较详细的探讨。小说开头描述宋江作为江湖豪杰的庇护人，而且和梁山好汉结交，自己也算是其中一员，因而同样不近女色。之后，我们便碰上了模棱两可的阎婆惜事件。自此以后，刻划宋江形象的众多其他细节似乎都突出了他在这方面的脆弱性格。例如到第 32 回小说的叙述焦点从武松转回到宋江之后，我们就亲眼目睹了他说情斡旋，从王英的魔爪中救出刘知寨

夫人，谁知恩将仇报，他在下一回里却被那女人出卖而成了阶下囚。后来，他坚持血腥处死那个想加害于他的冤家，断然拒绝王英欲据为己有的要求。最后，宋江亲自给王英和一丈青做媒，作为这一损失的补偿。

小说处理宋江对待一丈青的态度更是饱含反讽的潜在意味。繁本作者在第48回里以其微妙的笔调告诉我们，宋江为那位女将的武艺"暗暗的喝采"。当最后被林冲生擒、接着宋江把她押送到梁山泊他父亲处听候发落时，所有在场的人都很自然地以为他要把她据为己有。就在这时，繁本作者不慌不忙添上了生动的一笔：宋江彻夜未眠。[138]后来当他把她交送给那令人厌憎的王英时，人们也许会认为这又是宋江慷慨大度的一个证据。但鉴于宋江、王英形体上的相似之处，同时又把这样一位英勇善战的女将嫁给一个侏儒这种乱点鸳鸯谱做法，难不由人从中觉察一种辛辣的挖苦味。[139]

参照近来不少评论家推测的厌女症是小说中令人迷乱不解的难题中一个关键成分的说法，人们可以把宋江许多行为中那些有关情欲反讽涵义从一种比色情还要深刻得多的问题方面去理解。不少现代读者已经意识到，宋江等人性格中那貌似威风凛凛实则脆弱空虚的表里不一的表现背后，有着一种既想抑制又想攫取某物这类相互矛盾的心理，而这两个方面兼而有之的则是性欲和权力。[140]换言之，在重新评价梁山好汉传说时，除了势必牵连到政治和历史争端之外，我认为作者刻画的宋江这个人物形象反映出了野心和权欲这一深层精神状态。

对小说中肉欲与野心之间有联系的这种理解使作者把脆弱和力量之间的微妙分界作反复探讨一事置于接近问题核心位置上。在这个背景下，作者偏偏在第39回叙述宋江于浔阳楼上题写反诗这一致命事件之前，先插写这位行将冒天下之大不韪的人因暴食犯痢疾而被迫退出战场的情节谅非偶然。正是李逵多事促成张顺弄来鱼鲜佳肴，因而使宋江贪吃患病，在这里又添了一层反讽色彩。不管怎样，把这首诗视作一篇招贤起事的有力檄文的这种看

法，却因下列事实而打了很大折扣：宋江在第二天清晨竟记不起有过这件事，而且当他一听说自己的所作所为时，吓得魂不附体，为避免送官受辱，甚至到不惜装疯弄傻吞食粪便的地步。楼檐上展示苏东坡大手笔的含蓄写法也没有给宋江那首浅薄而又做作的诗带来多大体面。综观这一情节，繁本中不少寓意深远的细节透露出一股简本所缺少的反讽气息。[141]还有，那形象映衬的笔法又使我们回想起第11回里林冲在一家酒店墙上题写的那首十分相似的诗。不过，在那儿，林冲对自己失意不得志的表白似乎是出于真实的感受，它不久就被林冲本人显示的令人难忘坚韧意志力的行动所证实。

后来在小说后半部的第72回宋江私访李师师那一节里，我们又目睹了另一场酒色诱使宋江咏诗述怀的情景。在这儿宋江第二次故技重演用诗体抒发豪情当中，我们重又清楚地看到他日益增长的自命不凡表现，这次还新添了他要做游乐院雅客的抱负。[142]正如前次那样一些非常严重的后果接踵而来（如江州大屠杀和对朝廷权威的首次严重挑衅），这一次也同样恰巧由于皇帝本人的突然出场而打断了他正想要吐露真名及其雄心的行动。简本对这一场景的处理手法又一次显得那么苍白无力。

繁本小说作者尽管对宋江日益膨胀的野心挥动这种杀风景之笔，但我们必须同时认识到，他对宋江宣称终将要为皇帝效力的真诚，似乎是深信不疑而未加贬损的。相反，他让宋江始终如一地经常表白想接受招安的心迹。但这并未阻止他对宋江自我意象日益扩张所进行的探索。在小说故事进展中，宋江对自己的看法以及他呼吁别人参加他“义举”的动听言词也变得愈来愈自负和傲慢。例如第48回，他自称为“义士”，到第61回，他便以“大王”闻名于江湖了，须知这个名号用在这里似比称呼一般小山寨头目为大王的惯常用法带有更多的不祥含义。[143]当这些想要出人头地的妄念逐步接近成为现实时，他向对抗一方发出的最后通牒就愈来愈令人震惊信服。关于他目中无人的最生动描述之一见于第59回，当时宋江对奉旨进香的特使宿太尉隆重施礼，跪禀平生

宏愿，一面却让众多强人好汉虎视眈眈地手持武器站立身后，用以表达他的真实意图。黄文炳在第 39 回对题反诗者加以评论时，恰如其分地打量他“这人自负不浅”。[144]

就宋江的野心如浪涛般日益隆起一事而言，作者再次精心运用细节描写来揭示宋的潜在无能和虚乏这一点尤其重要，这种无能和虚乏本性，是隐藏于作者根据民间传统在故事开头用来描绘宋的英雄行为那些夸张言词里的。倘使听之任之，宋江就明显是一位软弱不济的人。他几次被人捆缚就擒，幸凭其早先的名声才没有死于非命的一些再现情节就证明了这点。有时小说描绘宋江的这种狼狈相达到了荒谬可笑的地步。例如，在第 33 回，他被装在笼子里；第 37 回里，他被捆绑成“粽子”似的一团；第 40 回，他在迷乱中被背出江州；第 42 回则让他躲藏在一个神厨里。[145]

即使是在统率大军时，宋江作为一位军队统帅的角色也是远非尽如人意的——尽管这并未妨碍他于第 73 回卷起袖口向李师师夸耀自己的武功。[146]说得具体些，宋江的将才常常由于他粗心和轻举妄动而大损其美。例如，他的容易急躁冲动性格和计划不周的进攻常在众多的战役中招致重大的挫折。在第 115 回，他自己也承认有此过错。甚至在得了一册据说是“天书”的兵法秘卷后，他还是一再被描绘成一副“无计”可施的可怜相；有时得自“天书”的一些诡计，要么是简单得荒唐可笑，要么就是以失败告吹。（有趣的是在第 100 回里我们获知方腊也有一部同类的神书。）[147]

宋江毕竟原是个文官，所以他武艺不精是完全可以原谅的。但倘使他果真如第 120 回里声称的那样精通儒术，他理该有一定的领悟和判断力而不致于像他在领导梁山泊时经常表现出来的那样无能。[148]他往往一遭到挫折就陷入濒于绝望的境地，常需吴用等人搬出“胜败乃兵家常事”这番浅易的道理来提醒和劝慰他。

宋江作为一个统帅的最严重缺陷倒不只是他独有，而是世界各国叙事文学中许多人物都患有的一种通病：他常听任个人恩怨来支配自己作为统帅的行止。尤其是，他与《三国演义》英雄故

事中的对称人物刘备在这一点上有惊人相似之处，这也许是这两部作品的一种有意识影射写法。不管怎样，宋江成为梁山泊实际首领之后所采取的首批行动之一，就是驱使刚从绝境中杀出来的疲惫不堪的部下回头攻击无为军，向黄文炳发泄其私愤。造成的结果是：好汉过处黄本人不必说起，无辜市民也横遭惨祸。令人奇怪的是，某些繁本却在这里删去了黄文炳受刑时的一些最可怖细节。(149)同样，构成小说格局上正中央部分的第46回至50回以及第60回和第68回攻打祝家庄和曾头市的那两场小“战役”也都是因极琐细的私怨而引发的，而且这两个事件里的对手们，根据小说描写，基本上都像是正派人物。他们的罪名与遭受的损失是完全不相称的。(150)小说末尾处第114回里张顺之死在宋江心头激起的复仇渴望，使他听不进吴用的再三劝谏，不顾它会立刻招来一场大祸，而且几乎要危及征方腊的整个事业。(151)

梁山泊山寨随着向外势力的日益膨大，内部力量间的磨擦也愈加严重，贯穿繁本《水浒传》核心思想内容的这种人际关系含义，最明显表现在宋江和李逵之间以若即若离、相互抗衡为主调的关系之中。在这两人纠缠不清的交互作用里，我们可以看到作者运用一对对性格截然相反的成对人物，来探讨更高的抽象层次上关于人类动机的某些深层问题的这种写法技巧的一个卓越例子。

宋江和李逵相互影射的关系早在第38回他们相会于江州琵琶亭时就初露端倪。这一情节中有这么多发人深省的细节值得我们去进行加倍仔细的分析。从他们第一次会面起，小说就在各种场合反复出现相互赏识这个主题的种种写法。一开始，宋江显然就很欣赏李逵在与张顺不分青红皂白扭打的那场水仗中表现出来的野性，而浪里白跳制服黑旋风这段情节早就烘托出他们的颜色标号。对象征性描写这两位人物颇有深意。紧挨着这一幕，我们看到李逵食量如牛的表现，赢得宋江的热情喝彩：“壮哉！真好汉也！”李逵的回答是“这宋大哥便知我的鸟意”。(152)这些都不是随意涂鸦之笔一事很快便变得清楚了，因为宋江不久也学着李逵样子

放怀暴食，喝得酩酊大醉，终于发生题咏反诗事件。

从此以后，李逵愈来愈在宋江施展权术攫取梁山头把交椅的实力较量中处于举足轻重的中心地位。最能说明问题的事例也许莫过于发生在第41回中的那一幕：宋江问部下谁愿意同上梁山入伙时，李逵果然第一个手提武器挺身而出响应。接着，李逵半开玩笑地威胁要砍死任何一个反对者——“都去，都去！但有不去的，吃我一鸟斧！”——这实际上是要彻底打消他们抵抗念头的第一次全盘摊牌。结果是那条统驭大家的缰绳就这样无可挽回地落在宋江手里了。[153]

归根到底，人们也许可以说，宋江在许多场合总是开始表示不肯放李逵出阵，但到后来还是借助李逵的双斧，把它作为最后一张王牌来使用。在这些反复重现情节里，黑旋风这个形象就成了宋江爬上梁山泊头把交椅的本人替身。所以，宋江在第72回里称李逵是“家生的孩子”可能不是随口而出的笑话。至少，李逵本人在小说结尾声称要做“哥哥部下的一个小鬼”分明是发自肺腑之言。[154]

不过在小说不少章回中，我们也目睹这两个人物互相顶撞的一连串事件——其中有些基本上是幽默性质的，另有一些则具有恶意人身攻击的味儿。例如在第52回和54回，李逵先明告宋江“我不是怕你……”，后来又骂宋江不怀好意，说：“你们也不是好人”。[155]到第66回和第67回，李逵暴跳如雷，反对宋江让位给卢俊义，并威胁说，倘若果真让位，他便要杀将起来。当然，欢喜挖苦的读者可以把后面这个事例看作是宋江操纵李逵，已经把他紧抓在手心的明证，而非写李逵的真心反对。

鉴于隐伏在梁山好汉们英雄外表下的潜在色欲问题，偏偏是李逵这一个追随宋江被标榜为不近女色的头条好汉竟然在第50回和72回中为一丈青和李师师事独自向宋江首先发难，怀疑后者的真实意图。紧接着，在繁本作者根据众所周知的元杂剧《李逵负荆》改写的那一情节里，李逵不但轻易听信了宋江为女色动心的说法，而且竟然把据称的宋江强抢女孩事与不久前宋在李师师

事件中所暗示的情欲冲动联系起来。李逵在该处讲的一席话揭示他对宋江其人表里不一的品性看来是独具慧眼，同时它也给繁本作者的意向描绘出一幅重要的蓝图。

> 我当初敬你是个不贪色欲的好汉，你原来正是酒色之徒。杀了阎婆惜便是小样，去东京养李师师便是大样。[156]

更严重的是李逵利用这次控告机会向宋江脸上更进一步抹黑，对他的寨主身份也进行非常尖刻的诽谤，说他“口是心非”，还暗指他操纵部下为其护短。[157]

在所有这些产生怀疑的描写中，宋江对李逵的态度一直有点儿模棱两可。第43、47、48、75、115各回宋江不愿放他这位无法逆料的战友出阵那些反复出现的情节也许可作两种解释——或是表示宋江出于真诚的自我克制和谨慎，或是他出于策略上的考虑，非到万不得已不轻易动用他的杀手锏。既然该小说与一般中国叙事传统一样把善于“用人”作为中心主题，那宋江开头常以“用不着你”之类的话来斥退李逵就有其特殊的意义。然而宋江逐渐意识到李逵的举止对其事业有潜在危险，所以第54回里他自辩解说是“忘”了李逵还在井底之言是难以令人信服的，至少李逵本人心里有怀疑。[158]到了第78回，宋江不准李逵一起上京去执行一项重大任务。他对李的苦苦哀求嗤之以鼻的做法是极端认真的。当第110回宋在狂怒中竟然喝骂他的忠实老伙计为“黑禽兽”时，李逵是在场唯一没有对这个评论一笑置之的人。[159]不管怎么说，作者在第71回似乎想给这一关系添上一点思想内容，他借宋江之口，用了一个含义丰富、形容天性不善者的儒家术语称李逵是个“性本恶”的人。对此，李以其特有的天真和挖苦兼而有之的口吻，泰然自若地回答道：“几曾见我那里吓杀了别人家小的大的？”[160]

在宋江和李逵之间这种爱憎交集关系的背景下，我觉得最后一幕的同归于尽情节很难解释为李逵至死效忠于首领的赞歌。他毕竟在众多场合对宋的权威提出过挑战，扬言要砍死他，并且常常出言不逊，使宋江陷于狼狈难堪的境地。我倒是相信，作者特

地写上结尾这一幕为的是给这种特指宋、李两人、兼指梁山一群总体的关系按上相互毁灭的最后印记。至少可以这么说，宋江让李逵同归九泉的动机与其说是出于结义兄弟同生共死的情谊，倒不如看作主要是为了保全自己名誉。[161]

我在这儿论述宋江伪善做作的观点也许多少受了金圣叹对小说人物那种不无偏颇的见解影响。当然，我们不想堕入那个圈套，在评价小说中宋江这一人物的虚伪表现时不可全像传统或当代文人那样采取非文学性的做法，那就是说，把评判人物工作放在政治背景下进行，而不去对作品本身作深入研读。[162]关于这一点，我还得承认，在小说的结尾部分，宋江的精神形貌确实有给拔高了几分的印象。不过这个印象即使确实有过，那也只限于四大征战中的头三个，最后10回里描绘的这一人物似乎又回复到早先不那么崇高的形象。我早已说过，作者似乎对宋江经常声称要接受招安、加入官兵队伍的真诚是一向深信不疑的。尽管如此，我总认为，既然细读繁本细节能觉察宋江言行的如此众多反讽贬义，读者准会发现自己在梁山一伙势力膨胀到足以向当时存在的权力秩序提出挑战时，要想再不从阴暗面来判断他们聚义的本来意图，一定为时已晚了。

描绘宋江在等级森严的梁山泊攀登上头把交椅历程的那些片段，是小说中讽射其伪善的最富有辛辣味的文字。由于宋江的升迁是一系列反复夺权中的第三例，所以人们难免要拿他的业绩来与其他两位前任进行对照评价。这里又是一个利用人物形似处作相互映衬这种手法的极好范例。小说开头处提出王伦这个富有预示性名字的用意即使没有老套的姓名双关语义（王伦与“亡伦”谐音）也是非常清楚的，紧接着对此人气量狭窄，或者直白地说对王伦不遗余力地捍卫狭隘私利的描绘立刻衬照出了这一点。[163]至于晁盖这个角色，因为小说开头章回里都把他作为正面人物来描述，所以要更加复杂些。但由于小说处理晁盖这一角色在手法上与许多先前素材有很大不同，这就迫使我们更加注意小说作者如何塑造他的形象。[164]尽管晁盖一再表白他最重兄弟情谊，小说作

者还是很明确指出，他也与他的前任王伦一样，总是小心翼翼地维护自己的地位，时时处处谨防与他争权的主要对手。这样说并不是毫无根据的。试看晁盖起初口口声声说梁山首位应归宋江，对宋江争着坚持要冒险带队出征也只是假惺惺地表示反对。而当他眼见这些征战使宋江争取到更多跟随者，因而在梁山的地位日益巩固以后，晁盖要求亲自统率部队出征之情也就日见迫切了（如第52回和58回所见），尽管他每次总是在对方竭力劝说之下只得留守小寨。这种富有讽刺意味的拉锯战到第60回就趋向明朗化，晁盖在即将如愿带队出征之际宣称“不是我要夺你的功劳”，他的天真伪装至此暴露无遗。结局是第60回里晁盖阵亡，宋江闻讯痛哭如丧考妣之状使人不禁回想起他上次惊闻父亲去世慌报时的那个情况。[165]金圣叹指责宋江认为晁盖之死他难逃暗中共谋之嫌；他甚至使用了意指篡夺王位的“弑”，这个儒家最难听的贬词似乎一语中的。[166]

此后，对宋江抢夺梁山领导权的冷讽热嘲变得越来越尖刻。就这样，宋江故作谦让之状勉强允诺“权当此位”，接着信誓旦旦说他终将让位给替晁盖复仇者，之后又听信众人七嘴八舌谏劝反对而食言失信，另选与卢俊义比武功之法。许多文中细节都似乎暗示他的行为里有某些动机不良的成分。卢俊义明知这一切不过是装腔作势故作姿态，因而抗议说：“何故相戏？”[167]随后在分兵两路并行出击东平府和东昌府的战役里，宋江又玩了一套把戏，把两位主要谋士都调派在卢俊义队里，但他俩立刻就在似乎是不可抵挡的张清飞石进攻下一筹莫展。奇怪的是后来宋江统率的部队攻陷城池之后回军驰援卢俊义一边时，偏偏是吴用和公孙胜两人立刻又有了克敌制胜之法（一个用计谋，一个用魔术），并大获全胜。作者唯恐这还不足以引起人们对他们串骗的怀疑，竟然让宋江毫无掩饰地声称他是特意将最可信赖的两名军师派到卢营，以确保卢俊义在这场竞争中取得胜利的。另有不少细节润笔用以支持上面这种读法：第68回里，宋江听到卢俊义立功的消息时显得十分狼狈不安；第69回里，他为了不冒风险，让李逵留守山寨。还有，

当他与卢俊义的比赛达到高潮时，他竟然使出旧套虚腔，许诺让另一位敌手董平作山寨之主——所有这些都使人无法相信宋江讲的是真话。

不过，我们也不能把要弄卢俊义的罪责统统推到宋江的身上，因为对宋江党羽亲信们所作所为的描绘中也不乏这一类反讽针砭。林冲火併王伦的幕后牵线人毕竟是吴用；从头到尾策划并导引卢俊义上山的也是吴用；还有，第 67 回、68 回暗中示意大家众口一词反对宋江让位给卢俊义的又是他。由此观之，吴用常叠两个指头的那个有名姿式恐怕并不仅仅表示他的机智聪明，倒是更多反映他操纵指挥人的老练样子。

和那一套逐步揭示强中寓弱的模式一致，值得注意的是吴用的运筹帷幄才华固然在第 16、41、50 各回的"智取"中表现非常突出，但在第 39 回伪造京都信件事件中却发生差错露了馅。另有几次，他分明在缺少公孙胜魔法之助时显得智穷才尽、束手无策了（第 52、68、70 各回）。就这样他即使在那些描绘得甚至比诸葛亮还聪明的精采细节里（他的浑名"公亮"想必就是这个意思），也由于他同僚公孙胜更加活像那呼风唤雨、擅长火攻的先师而黯然失色。（我们将会在下章看到，就是诸葛亮的形象本身也免不了有其反讽意味。）章学诚就是抓住了这点可以类比以及相似之处得出他那《三国演义》优于《水浒传》的结论。[168]结果，吴用与花荣一同自尽的最后一幕（与宋江和李逵的了局完全相称），给人们遗留下沉吟遐想的广阔天地，原来吴用的本来意图与他较为外向的首领竟是心有灵犀一点通的。

对宋江及其首位谋士的口是心非再没有比他们强迫人入伙的再现模式中表现出来的更令人不安了。它不仅作为一种结构要素，把梁山泊崛起过程中的许多分散情节连接起来，而且也是对通俗素材中梁山好汉形象进行反讽性改写的核心例证。主要的例子有：第 34 回屠杀秦明一家，第 50 回烧毁李应引以自豪的庄园，第 51 回李逵杀害朱仝监护下的小孩子，第 56 回诬陷徐宁为盗，第 58 回使呼延灼百般无奈中"绝了念头"的做法，[169]当然还有第 60 回至

62 回里专为诱使卢俊义入伙设下的圈套等各个关键情节。特别富有讽刺意味的是第 42 回劫持身不由己的一家老小、并放火烧毁一座体面庄园的那段同一样板的描写，只是这次劫持的对象不是他人而偏偏是宋江父亲，这就再次引起人们对宋江有口皆碑的孝道产生疑问。宋江在秦明投降之后立刻肆无忌惮地向秦明主动承认是他自己亲手策划谋害了他一家的。更令人震惊的是在第 52 回我们获悉宋江为使朱仝死心塌地听命应招而亲自下令杀害那个孩子的事。后面这两个情节里，宋江都在承认他预谋害人之事的同时恳求其受害人“共兴大义”，这不但表明其纳士的方法本身不可取，而且严重贬损了梁山泊一群人口口声声宣称的崇高理想。

作者在设计这些场景时的深刻用意，大至无情强制的整体方案，小至表明这种心意的字斟句酌片断，都是显而易见的。例如，秦明在听说家人遇害时痛苦地喊道：“只是害得我忒毒些个！”——朱仝在遭受类似的折磨后也发出同样的呼声。[170]

在前面这些段落里，我对繁本《水浒传》特有的反讽针砭已进行了详尽的讨论，然而在把反讽认定是一个叙述修辞原理时，我仍坚持认为它含有某种肯定意义这一方面的概念。因而必须着重指出：小说作者通过塑造一系列体现中国传统英雄观念的正面人物来抗衡对前面这些主人公阴暗面的种种描绘。

这类人物第一次出现的完美典范见于小说开头的林冲这一形象。事实上，小说第一回出现王进显系为后面刻画这种类型人物张本。王进的职业、性格特征，甚至遭受高俅迫害难以在京都立足这一点都完全与林冲一模一样。林冲这人固然也有其成问题的方面，但他显然继承了这种正面人物特性，并将它下传给一长串小说人物，包括杨志、秦明、杨雄、朱仝、关胜、呼延灼和卢俊义，他们也大半是行伍出身、号称“骁将”的军官。[171]林冲与杨志的形似特别明显，因为这两员武士不但共有一些相同的品性和不幸遭遇，就连他们各自的坎坷经历也由于“宝刀”这个共同主题而具有某种对仗的结构。

这些人虽然出身遭遇不尽相同，但他们在体型和心理素质上

都有一些共通之处，其中最重要的是他们都重江湖“义气”这一点。这与前面讨论过的几位梁山泊主要人物的那种有失体面的举止适成尖锐对比。在面临是否入伙为盗的抉择之际，他们对背叛朝廷之念的严重反感通常都用“生是大宋人，死为大宋鬼”这句话来表述。鉴于这句套语在通篇小说中一再出现，我们也许可以从第120回李逵临死前的一席话里觉察一种学舌的语调。把宋朝与宋江的“宋”字相提并论更增添了一丝嘲讽，就像第75回李逵本人对“宋”姓开的玩笑那样。[172]不管怎么说，这类英雄好汉愿为朝廷献身的真情可以从他们自称是中国历史或传说中一些最著名英雄的后裔一事中得到证明。例如，杨志的身世可追溯到赫赫有名的杨家将，呼延灼是名将呼延赞的嫡系子孙。所有这些都使小说中经常提及延安府种经略麾下的戍边军将们一事增添了意义。还有，吕方联系到吕布以及朱仝和关胜都形似关羽等等，也可看作是这个意思。甚至在小说结尾，作者还给人们遗留下对朱仝后来获得军功的消息（如前在第50回预示扈成功绩那样）。更惹人注目的是我们最终获悉宋江的侄子后来官至高位云云。从这里可以看出，这些出身名门不失英雄本色的好汉被“逼上梁山”往往并不是像这个词语的通俗观念那样事出无奈而是将其曲解成劫持和谋害之类的事不能不使小说的这一方面具有更强烈的反讽色彩。

反过来说，即使繁本小说中另有这类正面英雄形象的演变，也不能使这些好汉摆脱那种占小说构思里中心地位的强中寓弱型式。这些猛将有他们脆弱一面，最生动表现于他们都呈示一种孤僻的心态，通常用几乎成为定型套语的修饰语“闷闷不已”四字来形容。这些堪为史诗般英雄人物的画像也都笼罩有一层过分骄傲的美中不足阴影。卢俊义因过度自信而导致他在第61回首次被梁山好汉活擒便是一个极显明的例子。第16回对杨志刚愎自用的描绘也有同样的意味，虽说这次他对手下人一味苛刻也许应理解为当时情况所迫、并非毫无道理的横蛮成性。

上述每一个人几乎都由于过分固执自信而使他们处于孤立无

援、终至陷于“有家难奔、有国难投”的绝境。[173]这就引出小说中以及许多中国叙事文里通常提出的另一个和主题正相反的一面，即描写主人公投奔一位值得为之效劳的君王（求主），或寻求一位能够赏识本人才干的“知己”。如上所见，林冲和杨志两人的命运都由一把“卖与识货”者的宝刀这一重现的主题而交织在一起了。[174]所有这些善于“用”人的象征性描叙，都未免使宋江那种拉人入伙的基本方法相形见绌，它既打击了这些豪杰好汉引以自豪的力武功，又挫伤了他们的仗义之心。

《水浒传》中还有一个人物可归属于正面英雄的类型，而又没有遭到那残忍无情的反讽针砭，他并不像上面那些人都是职业军官，而仅仅是卢俊义家一位不太显眼的仆人燕青。他的初次出场并没有给人留下显赫印象——他看来像是前面嘲讽过的浪子辈中一位角色而已，不过在小说的后半部里，我们便慢慢获知并且赏识这个人的优异品德（这次是名虚人实的情况）。[175]除了他在体质上逐渐显露出一些出色特点——他那出奇地强健的体格，加上优美的纹身和堪与张顺媲美的洁白肤色以外，作者还赋予燕青多种特殊技艺。他是一位相扑能手、出色的歌唱家、百发百中的神箭手，他甚至还精通各地方言，它在许多场合都起了重要的作用。[176]此外，他具有刚勇无畏的战斗精神，第 74 回那场摔交比赛，他甚至在动手之前就早从气势上压倒了对手。他还有一副待人至诚的好心肠，这表现在第 62 回他对主人卢俊义的赤胆忠心。

不过，显示燕青英雄气概的最重要事例倒不在于他的膂力或本领，而是他在感情上的自我克制力。这种能力发挥得最充分的莫过于第 81 回，燕青在那里全凭自我克制才抵挡住了李师师的百般撩拨，终于使宋江毕竟得以遂其宏愿。燕青在这里的举止反过来映衬出第 72 回里宋江这个软骨头在类似情况下的表现，而那次会见也是全靠燕青的风流与手腕才得以实现的，在那段情节里，燕青得体地躲过那位娇艳名妓的调情并诱使她设誓拜认他为义弟！这处用了一句小说中最委婉的白话文学语言表达了他的用心：“（那八拜）拜住那妇人一点邪心。”当作者紧接着断定“若是第

二个在酒色之中的，也坏了大事”时，他的矛头所指已是昭然若揭了。[177]

既然作者尽力把燕青描绘成几乎没有瑕疵的完人，因而他在最后交代幸存者命运时，把燕青列入得以安度余生的少数几个人之一就不足为奇了。末了，燕青在好梦将完之际，急流勇退，诚可谓有远见、识时务，难怪作者说他是一位“知进退存亡之机”的人。[178]

燕青这一可人的形象中所包含的肉体和精神方面各种美德优点也许可概括成小说中多次用来形容他的“风流”两字。这一褒贬两可的字眼用在燕青身上偏向于此词语义范围的正面一边，意指“既重感情又洒脱不拘”之类。[179]这使我们再次回想到那些徒有虚名的“英雄”武松、李逵和宋江对异性表面嫌恶实则容易动心不能自持的尴尬情景。小说一些著名场景中对这些人物的处理方式与某些早先传述他们故事的剧本正好相反，意在强调他们对女色的潜在仇视，与另一类更富有男子汉气概的英雄们形成尖锐对比，后者照例都是已有家室的，而且常对妻子和家人有深厚真挚的依恋之情。[180]早在小说开头处就有林冲与他妻子相敬如宾的戏剧性动人场面(他的妻子恰好是小说中着力描写的少数女性之一，她既不像一般的女性典型人物，也与阎婆惜、潘金莲和潘巧云等一系列淫妇形象有别)。在小说本文中，这种男女恋情没有得到淋漓尽致的描绘，并仅限于少数场面。但我却在这些有限的情节里发现有一种能与那种以不近女色为标号的好汉俗套相抗衡的紧要因素。[181]不错，在杨雄和卢俊义的事例中，这种恋情确实遭到了背叛，不过作者在对后一事件的描写中，特别注意避免把卢的妻子简单地塑造成淫妇形象，让她对自己的行为有辩白的机会，而且这些申诉之词也不是毫不足信的。[182]

我们在一些正面骁将的姻亲关系中看到这种深情也转用到其他相关联的人情领域上。例如，第51回展示的雷横孝顺母亲之情，不但着重体现他自己的英勇气概，同时也对小说中表现的几处孝道变形戏谑场面，尤其是在李逵身上映衬出一层反讽色彩。[183]同

样，杨雄和石秀或卢俊义和燕青间那种坚贞不渝友情的描绘也不能不使宋江与李逵间体现的不纯真的手足情谊黯然失色。

（五）

在对这些正反面人物品性样式所概括的内容变化作了上述探讨之后，我们现在对小说的整体意义可以提出一些可能的阐释了。我已在前面的论述中强调过，要对繁本《水浒传》中描绘的反讽形象有个适当的读法就要求我们抛开从通俗戏曲和说书传统中得来的梁山一群总体印象，尤其是对武松、李逵、宋江等一些人物。不要作任何过分简单化的联想。同时，我们也必须避开那种常见的错误，就是把这些文学虚构牵强附会地看作真的是对“现实生活”的鞭挞。不幸，这种读法几世纪来一直影响着对《水浒传》的评论，远自明代灭亡之际金圣叹等人对盗匪行径深恶痛绝和严厉斥责，近至 20 世纪 70 年代中期人们将《水浒传》当作“反面教材”开展批判的运动。[184]

然而 16 世纪中把梁山泊传说改写成长篇小说时的关键问题似乎不仅在于赞颂英雄的光辉业绩，而且还对它的内在局限性和矛盾进行相当深远的探讨。这有助于阐明主宰着各个英雄故事的布局，并在某种意义上也主宰小说通篇结构的脆弱和失败这一潜在主题。东昌府城门外众多好汉一一受挫而回的那场惨败（第 71 回出寨举行大典之前不久）生动而戏剧性地烘托出了这一主题，它也使小说最后几段那些有名无实的胜利减损光辉，最明显的就是平定方腊那次以惨重代价换得的凯旋。说到底，这样对动机不明和能力有限的探索已超越了打家劫舍和犯上作乱的狭窄造反范围。弄清了这一点，我现在可以根据 16 世纪中国的思想界情况重申我早先对繁本《水浒传》提出过的一些看法。

首先，让我们在这里回顾一下构成小说的空间图案，它从僻处一隅的梁山泊沼泽写起，逐渐向四面八方辐射，直至活动范围遍及全国。正如《金瓶梅》的情况那样，《水浒传》也以它的空间背景为骨架构筑并突出盗匪山寨小天地与儒家观念中的大“天

下"之间的这个强烈对比。根据江湖草寇的活动能量，小说开头处以幽默为主的笔调从第5回（他们在第57回又出现）中几个桃花山毛贼，还有阮小五和后来的王庆之类下流赌徒开始写起的。在晁盖到来之前，最初在梁山泊称王称霸的一伙小头领也并不是什么显赫的人物。当然，人们也许会说，这仅仅是为了突出后来晁盖和宋江的领导，赢得人们对梁山聚义的更大好感而已。但这么一来，反讽意味就可能从两个方面乘虚而入。至少，重组后的梁山泊领导无论唱什么高调，都难逃出身低微之讥，作者在描叙一系列卑贱人物（如衣衫褴褛的偷猎者解氏兄弟和偷鸡贼时迁等）入伙时不断提醒我们这一点。[185]与此同时作者描叙这支队伍一步步扩大，为非作歹日趋严重，从小规模的打家劫舍以及与地方武装交战到开始胆敢对抗官方的讨伐大军，进而越来越频繁地洗劫州府各大城市，最后甚至（至少是象征性地）危及京师本身。

鉴于这种逐步升级，我们势必会如同在《金瓶梅》中那样来考虑梁山泊这一封闭小天地与皇朝大天下之间的明显类同之处。作为山寨之主，宋江被经常描绘成是自己境内的一个小型皇帝。这在第60回里几乎是明说了，宋江在晁盖去世后受命升登主位之际，大家声称"国不可一日无主"云云；再者，"替天行道"的高调显然也含有僭号称帝的意味。[186]

在把宋江为首的梁山泊兄弟聚义与天下经世大业两事相比时，作者着意提出了一系列类比暗示。首先，在朝廷、或在宋江替天行道的山寨小天下各个层次上，我们注意到两者都依赖品德可疑的谋士，经常受到各种内部阴谋的威胁和折磨。还有，出身低微、自愿落草为寇的人员和那些仕途受挫或在残酷胁迫下被"逼上梁山"之士两者间的对比，在挖苦和揭露宋江歪曲治世之道的所谓招贤纳士传统（史称"得士"和"用人"）方面具有莫大的意义。同样，梁山头领们口口声声为"人民"造福的高调因他们自己的行为而打了折扣。这不仅因为频繁的战争使生灵涂炭，而且还在于他们无端发起对祝家庄、曾头市（还有后来的东平府和东昌府）的袭击使这些地方蒙受烧杀洗劫的戏剧性事件，这些情

节在繁本原文中都得到特别详尽的描述。在上述各事件中，发动攻击的主要借口是为了抢借粮食，而对手看来决非“人民的仇敌”，反之，那些人甚至比梁山好汉们更能代表平民大众，因为我们得知，梁山泊山寨的存在是周围乡村的沉重负担。[187]就这点而言，第 82 回中一段描写想来不无深意：在忠于宋江的部下中竟有三分之二不愿跟他一起加入官军参加最后的四大战役。

就这类治世无方的情况而言，把高俅的得宠发迹及其随后迫害林冲这一事例写在小说篇首显然为后来得士不当和滥用权力张本是颇有深意的，尽管它与后面的情节联系甚微。因此，从篇首直到后半部发动四大战役，小说正文中很少涉及那宣和“四凶”这一点也似乎发人深省。我们只有在某些章节中通过他们的亲戚（主要是第 12、17、62、67 回的梁中书；第 53、54 回的高廉）之口了解到一些情况，就是在那里，对他们的描绘也远没有用上写奸臣的陈词滥调。还有徽宗皇帝本人，尽管他表现优柔寡断、软弱无能，但小说作者也没有公开给他栽上“昏君”恶名。[188]

繁本小说作者如此竭力摆脱对他的主人公，包括英雄好汉与恶棍小人，作脸谱化的简单描写，而经常依靠把一系列对称的人物形象作微妙地交相映衬这一手法对于诠释作品中眼看成为争执核心的某些道德概念又增添了一层复杂性。这些道德观念中最明显的是由几乎所有 16 世纪繁本小说的书名都添署了的“忠”和“义”这两个儒家术语。就第二个字眼而论，我在本书的英语版里曾把它译成“义气”(valor)、“正义”(honor)、“仗义疏财”(generosity) 或“义心”(nobility) 等等。[189]但我们看到了作者对歪曲贬损这一响当当的崇高理想的所作所为进行了大胆的揭露：“仗义”这一词儿的本义在这里变成为不外乎挥金如土“结义”成为任何暴徒都可以冒名而为的字眼、“聚义”则更含有威胁的意味——“跟我们走，不然的话……”了。我们已经在那种“邀接”秦明和朱仝入伙的“纳士”方式里论述过这种词语的冷嘲热讽用法，也提到过书中如何贬损“义”的本义，把它与“义”字相联的“民众起义”这一概念有意混淆滥用的情况。

但这反面意味只是事情的一个方面，与此同时，小说正文中也有一些篇幅描写"义"这个名词所蕴含的高尚无私行为的正面范例。一个重要事例是第22回朱仝"义释"宋江。这里，我们又有了小说中起人物映衬作用的另一个出色例子。这情节不但与18回里宋江同样释放晁盖之举有形象相连之处，而且"义释"这一标签与《三国演义》第50回关羽放走曹操的那个有名关目构成了文际对应关系。朱仝酷似关羽，不仅因为两人都有给人深刻印象的美髯，而且还有从这一特征而来的绰号，这一切当然都不是偶然巧合。不过，作这样对比的结果是把宋江放在曹操的位置上，参照小说对宋江坐上山寨第一把交椅的全过程描述，这种看法也不是完全没有根据的。同时，这种对照使宋江释放晁盖一事的含意有些模糊不清。但这后一情节的标题"私放"也可解释为已给此举出于私心这一点作了微妙的暗示，它与朱仝放走宋江一节的标题"义释"适成对比。不过，这样的对比只是在随后宋江和晁盖之间不和睦关系日益加剧时才具有它充分的含义。等到晁盖死后，作者又在宋江身上举了第三个富有反讽意味的"义释"之例，这一次释放的对象是董平，一个宋江素不相识的人，此举的情形更使人们对宋江的真实动机感到怀疑。

这里使我们不免想到冠以"忠义"各版本书名的另一个儒家概念——"尽忠报国"问题。在小说敷演过程中，作者屡次描述争辩的场景，斟酌关于投入"绿林"怀抱一事的缘起及其后果。

有很多场合，强调这一观念中的紧要问题并不在于尽心或尽职做到忠于朝廷这一简单的事实，而在于是否真诚尊奉力行儒家思想中经世伟业的基本信条。那就是为什么把《水浒传》解释为一部攻击盗匪行径或反对"投降主义"的书与把它看作是热情讴歌反专制精神的作品一样都会把人们引入歧途。这特别明显地表现在那些把孝顺双亲与忠于朝廷上下对等起来的议论中，因此违迕其中一方，就必然意味着触犯另一方。正是基于这种理解，作者在设计小说框架时，特地把宋江及其梁山好汉们日益膨胀的野心（尽管他们口口声声宣称效忠皇朝）与为"伟业"而牺牲家庭

幸福和个人追求一事置于冲突状态之中。[190]这一问题在第36回宋江与他父亲的那场冗长辩论中已变得十分尖锐，但它始终未获澄清，所以在小说后半部王庆与其父亲的一场类似辩论中又冒了出来，结果，高尚的理想与“聚义堂”一再上演盟誓仪式之类滑稽剧中透露出来的卑下动机之间的明显矛盾不断侵蚀着厅堂改名“忠义堂”之后更加冠冕堂皇的崇高抱负，而从“忠义堂”出发的一次次征伐袭击则开始危及王朝的命运。

到梁山泊弟兄的活动范围扩展到全天下规模时，那位16世纪作者就开始把“忠义”主旨超越单纯的伦理和政治问题而提高到更加抽象的“治乱”这一儒家经世之道的概念上来进行推敲。那些分明涉及“闹”这一主题的重现情节中都暗含有这类意思。[191]其中有些情节，如鲁达“大闹五台山”寺院，可以理解为仅仅是简单取自通俗戏曲和说书素材的老套题材。不过这种事件的代价逐渐变得越来越高昂，越来越累及无辜的百姓丧命，直到最后远达京畿地区，震撼治天下的柱石。

把小说中这些历代争论不休的问题作为对明末最后几代王朝（《水浒传》成书过程据信在当时告终）具体政治形势的反映来解释这种做法是很诱人的。甚至认为小说早在14世纪已形成类似今日通行本样子的那些评论家也曾试图从作品的字里行间找出元、明交替之际动乱的反映，并指出某处暗指叛贼方国珍或那位肤色黝黑的胜利者朱元璋。[192]另外一些倾向于认为小说在16世纪才大为改观的人则从李自成的灾难性起义或努尔哈赤那些来自东北边疆、冲垮明王朝的强兵劲旅中寻找对比的例子，还有一些人把目光转向明朝内部，在17世纪初清洗东林党人的混乱中寻找可供对比的事例。[193]从我们讨论的观点来看，假设本书探讨的繁本《水浒传》基本上是相对平静的嘉靖时代产物，就不容易对本文作出解释。很难设想可把作品中描绘的天下大乱情景与当时任何具体的动乱事件牵扯在一起。[194]不过，倘使容许推论的话，小说中提及的治乱问题无非就是儒家历来闹不清的争端。因此，到1644年，金圣叹就以其极大的信心并怀着无限感伤，将小说看成是对当世

天下眼看就要土崩瓦解的缘由所作的寓言式探索。

不过，我相信，这部小说中还有另一层意义也需要我们在探讨小说中所描绘的人世间总的体验时同时进行估量，那就是隐含于字里行间的万事俱空问题。就在这个背景下，小说由开篇诗引出宏伟的叙述框架，到结尾处让梁山一伙死散殆尽或悄然隐退。把人们视野引向这一前景的反复出现景观很多运用了佛教和道教惯用意象的象征性手法，如鲁达在第 5 回里的赤身露体和后来的幡然醒悟，又如罗真人在第 53 回和 85 回说的秘诀偈语。一些近代评论家引证众所周知的史实：道教在嘉靖朝东山再起，不但得到朝廷庇护，而且当时研究道教之风大盛，因此提出应把小说与道家教义联系起来认真研读。[195]但不可否认的是，从小说原文看，提出这样意见的根据是非常不足的，我们充其量只能说，小说中散见的悟道之类有关三教内容的，正如托名万历年间怀林那篇早期序文中指出的那样，只是些浮光掠影而已。[196]

这至少是我们在读完这部作品时所强烈感觉到的东西。尘世喧嚣皆归空的观念回荡于小说临尾的许多首诗词之中，末页那一场有头没尾的梦一语道破了这点。我们已看到，就连金圣叹也感到有必要在其完全不同的小说结局中保留同样因素。容与堂刻本评注者在他最后一条批语中似乎把这一层意思说透了：

临了以梦结局极有深意，见得从前种种都说梦……读去认真便是痴人说梦。[197]

无论如何，当小说情节回头转向散伙阶段时，那虚空意象的穿插呈现也就愈来愈明显夺目。例如第 90 回里戴宗和石秀同游“空地”、第 110 回中胡敲响板发出空洞响声做佛事以及那同一回里令人不安的射乱雁群一幕等诸种事例，都在作者把故事收拾总结之际一一浮现。[198]鉴于传统中国小说经常滥用这些意象，只取其最浅薄之意读者或许也不妨置之不理，但从 16 世纪小说中见到的这种聚而复散特殊结构模式看来，这种须臾不离的虚空之感或许也有助于品味作品中那些有争议的人物。

在前面的篇章里，我一直试图表明，在写作或至少改造繁本

《水浒传》时，作者有意把反讽影射作为个人行动的变化参数，而且指出，小说是针对一批想来能透过通俗素材的表面描写深入领会内在问题的老练读者写的。倘若此说不全谬误，可仍遗下一个难题有待解决，那就是如何解释明末和清代评注家的有些话似乎是对梁山泊好汉们的骚乱活动一般持赞美态度。有这种看法的不仅包括反对当代体制名噪一时的那些“激进的”文学批评家如托名“李卓吾”和“钟惺”的评注者（尽管名实不完全相符，他们持这种态度尚可理解），而且据说还有甚至包括万历帝本人在内的一大批明末读者。[199]

尤其使人感到困惑的是16、17世纪评论家们对李逵的一叠连赞扬声，说他忠诚朴直，是一个无成心、无执念的真正“活佛”这种溢美之词如用在鲁达或武松身上尚不足为奇，因为他们出现在小说中的前面篇章里，而且作者用的大体是正面的语调，使他们不难赢得读者的同情。（奇怪的是武松似乎并没有在晚明评论家中赢得多大好感。）某些评注中用来赞美李逵的文字显示出这些评论家似乎完全不顾李逵性格中还有阴暗一面的事实。有趣的是甚至连金圣叹也基本上同意这一观点，在好些评注里竟一反他对梁山泊一伙的整体目标和意向表示深恶痛绝的常态，赞扬李逵无论在禀性坦率或敢作敢为的闯劲，都远比他那个心意不甚透明的兄弟高出一筹。[200]

既然这些评注家的评论偶尔也有真知灼见——这也包括容与堂本评者在内，尽管他的眉批一般都较肤浅——我们不能因为觉得它们只是在对正文作不分青红皂白的读法下写成的东西就一概置之不理。也许可以作这样推想，写出这些批语多半是根据当时戏曲舞台上得来的关于李逵等人的通俗意象，而不是小说中塑造的具体人物形象。但是从我重新阐释繁本《水浒传》，把它当作16世纪思想界情况反映的角度看，将这些看法直接与各种有关自发性精神的理想观念，如李贽的“童心”说、袁宏道的“趣”或“性灵”概念等等联系起来也许更有益处，李袁等人的这些观念正是在小说刊刻本广泛流通时期风行一时。事实上，李贽在《焚

书》中论述"童心"之处几乎点明了这种联系，他把《水浒传》看作是发扬"童心"观念的一个最好例子。[201]

另一方面，某些还有著作传世的晚明评论者在赞扬李逵型人物之余，也不忘对小说中其余人物作出更加清醒的评价。例如附于某些容与堂刻本和"钟惺"本上署名怀林的序文《梁山泊108人优劣》压低了起先对李逵、宋江和吴用作的赞扬调儿，附加一句评语说：李逵在"粗中有细"方面不及鲁达；宋江虽有"收拾人心"之才，但毕竟仍是个强盗；吴用则是"全身奸诈"；至于其余诸人，都是地地道道的一班暴徒，与货真价实的英雄人物祝氏"三雄"和曾氏"五虎"不可同日而语。[202]最后这一点评语连说两遍以表示特别强调之意。鉴于明代末年一般人的思想看法认为李逵那样的坦率天真与迂腐矫情的"道学气"适成尖锐对比，所以给宋江以"假道学真强盗"的评价是语气很重的诅咒。[203]

暂且不管这些评论家对作品中的人物和事件所作的具体解释，他们殚思极虑地评点小说这件事本身就是对认为《水浒传》是天真地颂扬通俗见解这种普遍看法的一种有力纠正。远在金圣叹之前，一些晚明评论家就已众口一词，认为该小说是部严肃的作品，并非仅是一部有趣的英雄冒险故事集。例如天都外臣序文就说，小说中的人物模范可能与正史列传人物有同样的教训意义，尽管梁山泊诸人与历史上的真人真事并不完全相同。李贽序文集中表达了下列观点：这部小说与司马迁的不朽巨著一样，是反映北宋历史悲剧的"发愤"之作——这一悲剧与李贽自己的时代有可以类比之处。[204]另一篇署名怀林的序文对小说的原意作了更为字斟句酌的评价：

> 玩世之词十七，持世之语十三。然玩世处亦俱持世心肠也。[205]

基于这一章的论述，我相信可以这样说，对繁本《水浒传》作仔细研读之后就有了用以证实它作为一部16世纪文人小说意义的修正解释。我们发现了不少例子，正是在有暗示性的细节出现之处，繁本与简本正文就有了差别。此外，把小说的各种版本与

其他有关梁山泊英雄更为通俗的连环故事作一比较，就会发现它们对诸如李逵、武松和宋江等人的描写处理甚至有更大的差异。回顾一下作者在构成繁本小说基本轮廓的那些早期通俗故事里添进补入的情节时，这一点就变得更加明显，因为我们发现，几乎在经过改写的每一片段里分明都给增添了一层有反讽意味的润色。[206]我这里要再一次强调：这并不是否认与此同时也存在着那一套"水浒"英雄好汉的传统通俗形象，而只是坚持说，繁本小说没有再走这些老路，它恰似稍后《金瓶梅》和《西游记》利用和改造各自的先行资料那样对自己的原始素材另作一番处理加工，终于取得了全新的文学成就。

注　　释

(1) 参看前面第二章第一部分和第三章第一部分。

(2) 关于《水浒》故事材料出处总的情况，参阅郑振铎《水浒传的演化》(此文收在《中国文学研究新编》)、胡适《水浒传考证》(收于《中国章回小说考证》)、严敦易《水浒传的演变》、何心（陆澹安）的《水浒研究》。

(3) 参阅后面对试图证实罗贯中或施耐庵是小说原作者一事的重新评价。

(4) 文中"繁本"一词似乎是鲁迅首创并使用于他的《中国小说史略》(见于《鲁迅三十年集》第3册)。也可参看郑振铎《论文字的繁简》(载于《中国文学新编》)。关于现存繁本系统版本概况，参看孙楷第《中国通俗小说书目》。也可参看郑振铎《水浒全传》序文、胡适《水浒传考证》、严敦易《水浒传的演变》、何心《水浒研究》、马幼垣《梁山聚宝记》(载于《明报月刊》总20期〔1984年5月第5期〕)和《呼吁研究简本水浒意见书》(载于《水浒争鸣》第3期)。郑公盾的《水浒传论文集》第1辑刊有一张便于查阅《水浒传》版本的一览表。

(5) 晁瑮《宝文堂书目》。关于《书目》著录了两种不同的版本问题，参看黄霖《一种值得注目的水浒古本》(载于《复旦学报》1980年第4期)。戴不凡《小说见闻录》推测那第二个书名可能指的不是同一版本。倘使那第二个书名指的真是一种繁本，它一定是除了马上就将论述的上海图书馆藏的残页之外书名不题署为《忠义水浒传》的唯一早期版本。《百川书

志》提到的内容见于一部现代重印本（上海，1957）（也见于马蹄疾《水浒资料汇编》、朱一玄和刘毓忱合编的《水浒传资料汇编》和孔另境《中国小说史料》。

（6）参看郎瑛的《七修类稿》。这里提及施耐庵的“的本”［原文如此］显然是根据高儒的资料。第二个提及此事的是田汝成《西湖游览志余》；王圻（1564—1614）在《续文献通考》第177卷以及他的《稗史纂编》也有这种记载。《古今书刻》一直与《百川书志》重印在一起（见注5）。马蹄疾的《资料》、朱一玄的《资料》，以及孔另境的《史料》都有引录。关于这些原始材料的进一步论述，参看陈中凡的《试论水浒传的著者及其创作时代》（刊于《水浒研究论文集》）。也可参看严敦易的《演变》、靳岱同（喻松青）的《李贽与水浒》（载于《历史研究》1976年第6期）。

（7）参看李开先的《一笑散》。李的《词谑》也有这段文字。这个资料好像是源出这个作品的一部清代版本。参看王利器的《关于水浒全传的版本及校订》（刊于《水浒研究论文集》）。它在马蹄疾的《资料》和朱一玄的《资料》也能查到。戴不凡（《见闻录》）认为这段文字表明有一部完整的繁本早在16世纪30年代就已经问世。李开先对小说的报道产生了这样一个问题，即他的剧本《宝剑记》是否直接依据一部早期的版本写成以及倘使是的话他依据的是哪个版本？附于剧本上的那几篇嘉靖年间序文都没有明确提到小说（参看严敦易的《演变》和马蹄疾的《资料》）。另一个一直被认为暗示有过一部嘉靖版的证据是引录于杨慎《词品》中一行来自宋代末年作品《瓮天脞语》的文字，它与繁本小说第72回里一首诗词差不多。胡应麟（1555—1602）在他的《少室山房笔丛》第41卷，早已指出过这点（也见于朱一玄《资料》）。当然，繁本小说里有这行文字一事不能就可据以证明其为杨慎年代的产物，因为后来任何年代都可引用它。还有一件同样的事：《花草粹编》（1583年序，陈耀文撰）里一首有时被说成是吴承恩的诗里那行文字也出现在“天都外臣”序本第11回的回首词中。参看王利器《关于水浒全传的版本及校订》和闻莺《水浒流变四章》（刊于《水浒争鸣》第3期）。

（8）参看张丑《真迹目录》（收在《四库全书》珍本三集）第5卷。那段文字是：“文徵明精楷古本水浒传。”李滋在《水浒的版本和水浒的政治倾向》（刊于《文物》1975年11期）提到此事，李还在他的引文中增添“20卷”字样，也许他依据的是一部副本。闻莺《流变》认为，“卷”和“册”在这里可能是篇幅不等的两个词语，戴不凡提出了一条相反的意见（《见闻录》）。参看原梁的《文徵明写本水浒》（载于1961年8月16日《新民晚报》）。

(9)《宝文堂书目》。引文为“武定板”，虽然它常被作为“武定本”引用。

(10) 关于郭勋的生平，参看《明史》第130卷。戴不凡（《见闻录》）查阅了郭勋的事迹，提到郭勋与都察院结下不解之缘的结局，1542年瘐死狱中。闻莺《流变》试图否定关于最早版本是郭本之说。

(11) 参看天都外臣序、袁无涯本的《发凡》、沈德符《万历野获编》、钱希言的《戏瑕》第1卷，第3卷，周良工的《印书屋书影》。引文也见于马蹄疾《资料》、朱一玄《资料》和孔另境《史料》、陈曦钟等编的《水浒传会评本》第1册。也可参看聂绀弩的《水浒五论》(刊于《中国古典小说论集》)。

(12) 这个本子被天都外臣序以及在《野获编》和《戏瑕》的章节中称为“善本”。类似的说法也见于另一篇据称是明末诗人兼戏曲家张凤翼写的序文，据徐朔方考证，该序写成的日期略早于天都外臣序（见后面注27)。有关的引文参看马蹄疾《资料》或朱一玄《资料》)。参看郑振铎《演化》。“善本”的概念会使我们想起文徵明的手抄本，虽然没有理由认为这两者之间有何联系。不过，文徵明去世比郭勋迟七年许。郭本的另外特征包括每回之前附有情节介绍以及较多即景诗词、删去平田虎和王庆两战役却有征辽战役，还有阎婆惜情节中移置了叙述内容(参阅后面关于天都外臣序的分析)。何心的《水浒研究》和马幼垣的《梁山聚宝记》对此有进一步的论述。

(13) 关于郭勋是刊刻小说的赞助者角色之说，参看戴不凡的《见闻录》。张国光附和这一意见，把小说刊刻年份定在1533—1534前后。郭勋仅仅是家里藏有其书之说来自《野获编》(见注11）上“（该书）即其家所传”这样一句话。也可参看戴不凡的《见闻录》。

(14) 参看戴不凡的《见闻录》。原文见于陈建编撰的一部半历史性汇编、书名叫《皇明从信录》的书第30卷。那段文字是：“至是武定侯郭勋欲进其立功之祖英于太庙，乃仿三国志俗说及水浒传，为国朝英烈记。”原文还指出《宝文堂书目》略而未提《英烈传》一事。戴指出他引文缺了四个字，看来葛思德东方图书馆藏本是完备的。

(15) 这正是天都外臣序毫不含糊地说的“郭武定重刻其书”。关于这一点的论述，参看聂绀弩《水浒五论》、闻莺《水浒流变四章》和黄霖《一种值得注目的水浒古本》。关于郭勋被说成是修改某种更早的本子成书之说，参看后面注34。至于郭本和假设的前书之间有何具体不同点的进一步论述，参看郑振铎的《演化》。黄霖《古本》从明代著作《小窗自纪》摘引了已佚失的一部早期版本的证词，那儿，在梁山好汉向官军投降之前插入两大战役（参阅注22)。关于阎婆惜情节中内容移置事，参

看聂绀弩《五论》。关于删削去某些即景诗词和“致语”，参看本章后面的论述。关于后一词语的解释，参看郑振铎《演化》、胡适《考证》及其附录以及聂绀弩《五论》。袁无涯本的《发凡》(这点就将论述)和钱希言的《戏瑕》(参看注11)重述了其中某些问题。

(16) 见邓之诚《骨董琐记全编》；也可在朱一玄《资料》、孔另境《史料》查到。参看聂绀弩《五论》。文中提到的事情可能也是缪荃孙假冒刻印《京本通俗小说》之类的把戏。

(17) 文中提到的郑振铎发现这一文本经过，参看他的《劫中得书记》，引录于朱一玄《资料》第511页。郑在《水浒全传》序声称这是郭本残页。关于北京图书馆藏三回残篇，参看马幼垣《梁山聚宝记》。马在同一篇文章中还提到一度属于吴晓铃所有的另一张残页。属于马廉的单页残片复印在《国立北平图书馆馆刊》总8，第2期(1934年3—4月)。参看赵景深《水浒传简论》。我非常感激北京图书馆善本部，尤其是李致忠馆长，他让我在1984—1985年冬查阅了嘉靖本残篇以及天都外臣序本。芝加哥大学的远东图书馆和普林斯顿大学的葛斯德东方图书馆都藏有后者的缩微胶卷本。

(18) 马幼垣在《呼吁研究简本水浒意见书》肯定赵万里的判断。

(19) 马幼垣在《排座次以后水浒传的情节和人物安排》(刊于《明报月刊》总20，1985年6月，第6期)和他的《聚宝记》对此提出质疑。柳存仁(《罗贯中讲史小说之真伪性质》[载于《和风堂读书记》下册，香港龙门书店，1977])也反对郑振铎认为它是郭本残页之说，不过柳依然承认那残页是嘉靖年间刻印的。也可参看聂绀弩《五论》。为防止误会，聂称此本为“大字本”。

(20) 关于上海图书馆藏残页的发现，参看顾廷龙和沈津的《关于新发现的京本忠义传残页》(刊于《学习与批判》1975年第12期)。顾和沈根据印刷的特征，断言该文本刊刻时间早于假设中的郭本。我很感激沈津君于1984年12月间让我看了上海图书馆所藏这一残片的复制品。

(21) 马幼垣《聚宝记》同意顾和沈的估计，认为这一本子属于繁本系统，因为它似乎是一部20卷的百回本。欧阳建在《水浒简本繁本递嬗过程新证》(刊于《文史》18期[1983])，根据本子中时有“俗字”出现，与《西游记》的早期原型《大唐三藏取经诗话》以及《三国志平话》(见第三章第一部分和第五章第一部分)中所见到的情形相仿，认为它不应被视为一部繁本。最近，对这一版本的评价问题，以刘冬和欧阳建为一方(《京本忠义传评价商兑》[载于《贵州文史丛刊》1985年第5期])与张国光(《评忠义传残页发现意义非常重大论》[刊于《武汉师范学院

学报》1984年第1期]）展开了论战。

(22) 参看黄霖的《古本》。这段文字引自《小窗自纪》中标题为《读水浒传》部分。这份材料提到一些称作《水浒传》稗史本的东西，它在内容上似乎不同于现存的任何繁本和简本。这一引文也见于朱一玄的《资料》。

(23) 例如，叶德钧（《宋、元、明讲唱文学》谈到这个发现比一部嘉靖本发现“早三年”，但没有提供进一步情况（虽然他的书出版年份为1959年，但作者谈到那书情况是在1952年）。

(24) 北京图书馆藏有已知的唯一孤本。关于这一本子的获得经过，参看吴晓铃的《漫谈天都外臣序本忠义水浒传》。

(25) 见沈德符《野获编》。参看严敦易《演变》。

(26) 所有遗留下来的资料只是一些断断续续的笔划，看上去像是一连串点子。对这些记号近于一致的译解是把它们当作甲子纪年“己丑”（1589年），虽然这是难以辨认的；有人甚至认为它们只是不平直印板上留下的部分痕迹而已。另外一对边痕有点像可能的年份“乙未”（1595年）和“己亥”（1599），但是据我所知，这种公认的译解迄未被人怀疑过。吴晓铃在《漫谈》（参看注24）里谈了辨认这一年份的过程，说这个结论远非确凿无疑。

(27) 见徐朔方《关于张凤翼和天都外臣的水浒传序》。关于这两篇序文之间关系的进一步论述，参看吴晓铃《漫谈》和汪效倚《关于天都外臣汪道昆》。何心设想这篇序文是附于原先的嘉靖本里的（《水浒研究》）。不管怎么说，从已知的嘉靖朝材料看，这个本子不可能是一部“善本”的复制品。参看聂绀弩《五论》。持相同见解的有马幼垣《聚宝记》、闻莺《流变》和范宁《水浒传版本源流考》（刊于《中华文史论丛》1982年第4期）。

(28) 关于天都外臣就是汪道昆的疑问，例如可参阅聂绀弩的论述《五论》。郑振铎甚至设想汪道昆本人也许就是这一版本的编撰者（《演化》）。参看汪效倚《关于天都外臣汪道昆》。据说汪道昆有一段时间隐居在著名的黄山天都峰附近。

(29) 新安（以前叫徽州，在今歙县地区）是明代一个以刻印善本书著称的主要印刷中心，它比福建建阳那个同样印刷中心的印本要精美。参看严敦易《演变》和马幼垣《聚宝记》。关于石渠阁刻的印板识别问题参看郑振铎《水浒全传》序、王利器《关于水浒全传的版本和校订》和范宁《源流考》。东京大学东洋文化研究所藏有一部名为《石渠阁精订皇明英烈传》的书。

(30) 胡适在《考证》和何心《研究》对1925年重印的李玄伯本都有论述。孙楷第(《水浒传旧本考》[刊于《图书季刊》总3，1941年12月3—4期合订本])于1931年审视后说它是一部精致的刻印本，但他惋惜它后来佚失了。范宁《源流考》认为北京图书馆藏芥子园大涤余人序本的某些细节与李玄伯本的特点相符，可能就是该书的翻刻本。马幼垣证实了这一本子已不再能为世人见到了的事实(《聚宝记》)。郑振铎也承认他未能亲见李玄伯本的首版本(《演化》)。但另一方面，郑于1958年把那些似乎是从这个版本中复印下来的插图附在另一本出版物上。参看马泰来《明版水浒传插图二种书后》(刊于香港大学中文学会年刊[1966—1967])。马幼垣相信，这一版本的首版本也许仍收藏在李家中。

(31) 关于容与堂本的文献资料，参看注4所引出处。参看孙楷第《日本东京所见中国小说书目》。王古鲁摄制的一部18世纪初日本影印本全文收藏在北京中国社会科学院文学研究所图书馆。我非常感激刘世德教授，他让我于1985年检看了这些文本。在东京大学人文科学研究所和该校的东洋文学研究所，我看过相似但却不是同一版本的几部副本。欧阳建《递嬗过程》和聂绀弩(《五论》第103页)倡导容与堂本代表现存的最早繁本之说。不少学者认为李玄伯本实质上与郭本无何不同；参看范宁《源流考》和马幼垣《聚宝记》。范宁指出北京图书馆藏本与某些日本样本之间有不同之处。聂绀弩也谈到有两种容与堂本，一种附有孙朴序文，而另一种无此序文。

(32) 聂绀弩《五论》列举出容与堂本与更早的繁本之间一些微小的不同之处。马幼垣《排座次以后水浒传的情节和人物安排》设想，容与堂本的一种原型也许比天都外臣序本早出。关于已知的今存各繁本先后承袭关系，参看严敦易《演变》和胡适《考证》。郑振铎(在王利器和吴晓铃的协助下)断定天都外臣序本是《水浒全传》各种版本的底本(当然除了第90—110回以外)。

(33) 参看叶朗的《中国小说美学》附录《叶昼批点水浒传考证》，他在那里宣称，这个版本可能早在1612年就刊刻问世，那是在附于容与堂本卷首的"怀林"序文后面附告中提及《黑旋风集》刊行之后的事。南京图书馆以及东京内阁文库和静嘉道图书馆都收藏有这一版本的郁郁堂翻刻本(参看孙楷第《书目》)。关于袁无涯的进一步情况，参看王利器《水浒李卓吾评本的真伪问题》(刊于《文学评论丛刊》第2期)。

(34) 关于《发凡》中这些情况的进一步论述，参看郑振铎《演化》、胡适《考证》。《发凡》叙述中的最严重错误，除了报道郭本添加征辽战役、删去了征田、王两役之外，就是说李贽是在书名上重新添加"忠义"两字

之人。参看聂绀弩《五论》。由于《发凡》的某些部分似乎是依据天都外臣序或它的原始材料写成，写作者应该会知道那个本子的名称原有“忠义”字样。也可参看欧阳建《递嬗过程》和王利器《真伪问题》。关于《发凡》原文，参看马蹄疾《资料》。

(35) 袁无涯本并不是一部原本，这从书的全名上有“新镌”两字可见。聂绀弩《五论》具体指出这个修订本源自李贽本，与容与堂本有别。同样的结论也可从袁中郎的论说中得之，他说这一版本的内容“稍有增加耳”。但对袁的这一说法是指增加了评语本身还是指评论或正文略有变动，则有不同意见。参看叶朗的《叶昼评点》、欧阳建《递嬗过程》和黄霖的《水浒全传李贽评也属伪托》(刊于《江汉论坛》1982年第1期)。另一种解释(例如靳岱同《李贽与水浒》)把这看作是指添加了两个战役，那在繁本中是独此一家的一种原文更动，虽然早期简本很多都是这样。范宁(《源流考》)引录了第42回里改动一首诗的例子来预示那些增插的战役。我们当能记得天都外臣序文抱怨增添这些部分是画蛇添足的话。郑振铎(《水浒全传》序)指出，《宣和遗事》中只提到征方腊之役，虽然有人把文中有“三路”字样这一点解释成是指的另外几场战役。参考王永健《从明初的水浒戏看水浒传祖本的成书年代》(载于《水浒争鸣》)上的一条注解，说早在元、明两代各种水浒戏中已提到征辽和平方腊，但另外两战役并未有何暗示。欧阳建《递嬗过程》认为这一窜改透露一种深思熟虑的意图，想给梁山英雄们脸上贴金；他同时指出，以容与堂本和袁无涯本为代表的繁本对征辽与平方腊两战役的处理与简本是完全一致的，分歧只在平田虎和王庆两战役故事上。他还说，平田虎、王庆部分简本里虽然也有，但120回本接写得比简本好些。包括郑振铎《演化》、马幼垣《情节和人物》和陈锦钊《李卓吾批点水浒传之研究》(刊于《书目季刊》1974年3月16日，第4期)在内的不少学者注意到前三个战役里梁山英雄实际上没有一人阵亡，而在过此之后的第4场战争里这伙人几乎伤亡殆尽的这个差别，并认为这可以证明它们不是出于同一个作者的手笔。李宗侗(《读水浒记》[收于《历史的剖面》])谈到这些部分时，把它们视为是一部独立的作品，称作《水浒四征》。

(36) 关于文献资料方面，参看孙楷第《书目》。许多质量低劣的《水浒传》、《西游记》和《三国演义》的后出版本都夸称自己是芥子园刻本(例如北京首都图书馆收藏的一部)，但它们其实与精致的芥子园本毫不相干。

(37) 许多学者附和孙楷第《书目》的意见，宣称这是一部120回本的删节本。

参看叶朗的《叶昼评点》和陈锦钊的《李卓吾评点》。另有些人认为这个版本可能直接从天都外臣序本衍变而来，这样，它可能是接近郭勋本的本子。参看范宁《源流考》。

(38) 参看孙楷第《书目》。

(39) 参看马泰来《明版水浒传插图二种书后》。

(40) 关于“钟惺”评本的情况，参看孙楷第《日本东京所见中国小说书目》、陈曦钟《关于钟伯敬先生批评忠义水浒传》(刊于《文献》第15期[1983年3月]) 和刘修业《古典小说戏曲丛考》。

(41) 特别可参阅《水浒传人品评》一文，它重复运用了不少《优劣》中文字(参看后面注125)。聂绀弩在《五论》比较了这两篇序文。

(42) 参看聂绀弩《五论》。

(43) 关于金圣叹本来历的进一步背景资料，参看郑振铎《演化》、孙楷第《日本东京所见中国小说书目》、严敦易《演变》。陈锦钊认为金圣叹本是依据袁无涯本撰写的(参看他的《李贽之文论》和《谈贯华堂金圣叹批本水浒传》(此文载于《书目季刊》第2期[1972年2月])。

(44) 几乎所有学者都不相信金圣叹自称藏有“古本”之说。唯一的例外是胡适《考证》，他相信这种说法；近人欧阳建(《递嬗过程》)至少也倾向于承认有此可能。马幼垣《情节和人物》在对正文的后半部分经过仔细推敲之后得出结论说，这120回在第71回排座次仪式后面的五个主要部分都不是由一人写成，意谓头70回可能是先前就有的一部完整著作。聂绀弩《五论》也注意及此，但他不相信金藏有一部贯华堂古本之说，认为“贯华”其名乃暗指金圣叹一位知友的号。至少金圣叹批改本的一个方面可能有其原先素材，那就是最后的那场恶梦，根据王圻的《稗史汇编》(参看注6)，它是一个早期故事本的组成部分。

(45) 这明显是一件主观臆度的事。郑振铎在《水浒全传》序里谈到“大加修改”，聂绀弩《五论》着重说了金的评改程度。关于金圣叹抱敌对态度进行评点事例，参看何满子《论金圣叹评改水浒传》。近年来，有些人企图恢复金圣叹的名声。例如，张国光在《水浒与金圣叹研究》就是这样。郑公盾在《水浒传论文集》呼吁给金圣叹对小说批评的贡献以一个客观的评价。鲁迅把金带有反宋江偏见的几篇序文与正文的评语本身区别对待，认为后者对这伙人的目标还是时常流露出同情态度的(见《金批水浒的曲笔与宋江》)。

(46) 如见于《百川书志》、《七修类稿》和《西湖游览志余》(引录于注5和注6)，以及《也是园书目》和《印书屋书影》。参看马蹄疾《资料》、朱一玄《资料》和孔另境《史料》。天都外序文也说罗贯中是小说的作者，

只是康熙重刻本卷首把施耐庵题署为主要的撰写人（参看聂绀弩《五论》）。关于罗贯中个人名字问题，参看聂绀弩《五论》和王利器《罗贯中与三国志通俗演义》。陈中凡逐一查阅出处，检视了这一情况的演变（《试论水浒传的著者及其创作年代》）。也可参看《演化》。

(47) 参看贾仲明《续录鬼簿》(引录于马蹄疾《资料》、朱一玄《资料》和孔另境《史料》)。戴不凡（《见闻录》）注意到这个出处有某些问题。

(48) 见柳存仁《真伪性质》。

(49) 见王利器《水浒传是怎样纂修的》(载于《文学评论》1983 年第 3 期)。

(50) 早在明末，胡应麟《笔丛》就提出两部书的作者不是同一个人的说法。近来，王晓家在他的《水浒传作家系罗贯中考辨》(刊于《水浒争鸣》第 2 期）从相反的立场提出这个问题。聂绀弩解释说，既云“编”，那就是他所说的“集体创作”的明证（《五论》)。

(51) 参看《百川书志》、《七修类稿（注 5—6 引录)。胡应麟《笔丛》也在施、罗两人中选中施。也可参看周亮工的《印书屋书影》第 1 卷（引录于孔另境《史料》)。戴不凡（《见闻录》）添加了一个资料，说另一部嘉靖年间著作（即刘仕义的《新刊玩易轩新知录》）中也提到该小说的作者是施耐庵。也可参看闻莺《流变》和李灵年《施耐庵杂考》(刊于《南京师范学院学报》1982 年第 3 期)。戴不凡在（《见闻录》）论述了金圣叹认为小说作者是施耐庵的问题。

(52) 这个证据收集在《施耐庵研究全集》，是大丰县政府于 1983 年发起编纂的。近来，张国光（《鲁迅的施耐庵为繁本水浒作者之托名说无可置疑》［刊于《水浒争鸣》第 1 期］)、戴不凡（《见闻录》）和章培垣(《施耐庵墓志铭辨伪及其他》[刊于《中华文史论丛》1982 年第 4 辑］)对此提出了反驳。张啸虎说施耐庵是个以卖艺为生的“江湖艺人”（《施耐庵为江湖艺人说》［刊于《中华文史论丛》1982 年第 4 辑］)。

(53) 关于吴梅认为施耐庵即施惠问题，参看戴不凡《见闻录》、何满子《从宋、元说话家属探索水浒繁简本渊源及其作者问题》(刊于《中华文史论丛》1982 年第 4 辑)、范宁《源流考》。这个理论是依据徐复祚《三家村老委谈》(重刊于朱一玄的《资料》）中一个条目，此说后被转载于一部名为《宝敦楼传奇汇考目》的乾隆年间作品里（参看范宁《源流考》)。孙楷第采纳了这一说法（《书目》)。

(54) 关于这一问题的论述，参看闻莺的《流变》。

(55) 关于《发凡》重叙这几点内容，参看前面注 34。也可参阅戴不凡《见闻录》。张国光在《水浒祖本探考：兼论施耐庵为郭勋门客之托名》(刊于《江汉论坛》1982 年第 1 期）也持相似的看法。王根林反对此说

（《水浒祖本探讨质疑》[刊于《中华文史论丛》1982年第4辑]）。

(56) 关于小说中出现明代地名问题，参看张国光的《祖本探考》；王根林持相反的看法（《质疑》）。戴不凡（《见闻录》）同样注意到在第78回里出现“皇朝”字样，认为这是只流行于明代的词语。柳存仁（《真伪性质》）注意小说成书于明末的历史和文化方面其他细节。从那时起，提出相似论点的有孙述宇（《水浒传的来历、心态与艺术》）、戴不凡（《见闻录》）和王永健（《从明初的小说戏看水浒传祖本的成书年代》[刊于《水浒争鸣》第3期]）。我们从嘉靖时代的资料中获知，叙述全部水浒英雄故事是16世纪才流行的事。

(57) 关于《三国演义》最早版本中出现元、明时代地名的同类论争，见后面第五章第一部分。

(58) 参看前面注5—6。也可参看聂绀弩的《五论》。何心在《水浒研究》把关于小说作者的各种说法开列了一张便于查阅的简表。

(59) 马幼垣在《呼吁研究》对简本材料作了最全面的综述。也可参看他的近著《现存最早的简本水浒传》（刊于《中华文史论丛》1985年第3辑）。关于这些本子存在差异的全面论述，参看严敦易《演变》、孙楷第《日本》、何心《研究》、郑振铎《演化》和聂绀弩《五论》。也可参看刘修业《古典小说戏曲丛考》。郑振铎（《演化》）和高明阁（《论水浒的简本系统》[刊于《水浒争鸣》第3期]）对这两种修订版的文字作了比较。

(60) 除了“评林”本（福建印书商清楚地在这些本子里广为宣传）之外，“插增”本、牛津本以及别的残页都有这一类闽本的裂页特点。参考本书第三章和第五章内论述《西游记》和《三国演义》的相似印刷。关于余象斗及其工作的进一步情况参看郑振铎《演化》、柳存仁《真伪性质》、严敦易《演变》、聂绀弩《五论》，尤其是马幼垣的《牛津大学所藏明代简本水浒残页书后》（刊于《中华文史论丛》1981年第4辑）以及他的《影印两种明代小说珍本序》（刊于《水浒争鸣》第2期）。聂绀弩（《五论》）对余象斗所作的贡献表示某种怀疑。郑振铎（《演化》）指出“余本”印刷质量低劣，但称赞它的插图精美。叶朗（《叶昼批点》）把小说添印旁批的首创功绩归于余象斗。

(61) 据我所知，首次推出“文繁”和“事繁”区别的是孙楷第（《书目》和《日本》）；接着，郑振铎在他的《水浒全传》序中也采用这种字样。聂绀弩（《五论》）则把文字工作和出版工作情况区别对待，那就是说，一方面从各种版本的文字方面进行比较，另一面则比较它们的内容（包括序文、评注等等）。

(62)“评林”本、“插增”本和“汉宋奇书”版的书名上都冠以“忠义”两字。

我还要补充提一下，极大多数这些版本都题署罗贯中或施耐庵编撰（参看聂绀弩《五论》）。关于它们都插有诗词问题，参看柳存仁的《真伪性质》以及何心的《研究》。参考胡应麟对当时出售的廉价普及本删去诗词一事的抱怨（《笔丛》）。《英雄谱》使用的"……有分教"回尾结束语成了到处可用的回末套话。这后一种简本与各种繁本同样有一首开卷词，并且仿照容与堂本的办法，在正文之前单独写了引首章节。柳存仁（《真伪性质》）还注意到郑振铎的残页和115回简本间的某些共同特征。那两部分增插问题进一步表明这两种修订本之间错综复杂的相互关系。参看聂绀弩《五论》。

(63) 参看刘世德的《谈水浒传映雪草堂刊本的概况，序文和标目》（刊于《水浒争鸣》第3期）、马幼垣的《呼吁研究》，尤其是聂绀弩的《五论》。聂特别提到这个本子在故事轮廓方面依照繁本，但用特别简单的文字写成。现知这一版本有两种不同的文本，一种以藏于巴黎的"宝翰楼"刊本为代表，另一以存于东京的"映雪草堂"本为代表。后一种刊本必须与"姑苏映雪堂"124回本区别开来，而它反过来又与孙楷第《书目》说的124回本有别。

(64) 关于后一种意见，参看范宁的《源流考》。简本系统各种文本的详尽比较，参看下列论著：聂绀弩在《五论》描述了各版本间的复杂关系，但强调的则是它们之间的共同点；马幼垣在《情节和人物》,《呼吁研究》和《聚宝记》，至少从区分两种各不相同的笔调入手，说明了简本系统内部存在的差异；高明阁（《简本系统》），如同聂绀弩在《五论》所作的那样，给各种简本的行文作了具体的比较；马幼垣在他的《牛津》也给"增插"本和"评林"本的叙述风格作了比较，而且在《聚宝记》断言"插增"本与牛津大学所藏残本有直接联系。也可参看严敦易的《演变》和欧阳建的《递嬗过程》。

(65) 关于这一论争的情况，参看聂绀弩的《五论》、张国光的《水浒与金圣叹研究》、马幼垣的《呼吁研究》、柳存仁的《真伪性质》。与鲁迅持同一观点（简本先于繁本）的有柳存仁（《真伪性质》）、何心（《水浒研究》）和郑振铎（《演化》）；不过，郑后来在《水浒全传》序中又推翻了自己的说法。聂绀弩（《五论》）根据文化发展由简到繁形式的法则来判断这件事，他指出，各繁本的序文几乎是一概比各简本上的序文精辟老练，只有《英雄谱》卷首的熊飞序是个例外。

(66) 参看柳存仁的《真伪性质》。何满子（《水浒繁简本渊源》）作了一个并不太令人信服的尝试，企图把简本说成是来自说书传统的讲史分支，而繁本则源自称为"小说"的那一支，以此解释两种不相连属的文本系统。

我们当能记得《宝文堂书目》不同条目中著录两种不同书名的嘉靖《水浒》本子（参看注 5）。如同何满子说的那样（《水浒繁简本渊源》），柳存仁（《真伪性质》）提出，它们可能是来自不同祖本的两种修订本。戴不凡在他的《见闻录》则认为这两处提及的可能只是一部书。也可参看聂绀弩的《五论》。

(67) 简本是后来繁本的删节普及本的说法是胡适（《百二十回本忠义水浒传序》[载于《章回小说考证》]）和孙楷第（《日本》）首先提出的，郑振铎后来也转而支持此说（见注 65），附和的还有范宁（《源流考》）。这种说法似乎有天都外臣序的胡应麟、周亮工、钱希言以及其他一些晚明作家可为佐证，这些明末作家抱怨廉价的普及本在书市泛滥成灾（参看注 11）。聂绀弩在他的《五论》综述了这些言论。虽然 1594 年这一最早简本即“评林”本刊行的姗姗来迟年份似乎支持这个说法，但有相当多的证据暗示那“插增”本和牛津残本成书时间可能要早得多（参看前面注 59，64）。

(68) 参看欧阳建的《递嬗过程》。参考何心对 120 回本里不用“道”字而用“曰”字所作的解释。高明阁在《简本系统》提供了另外的例子。

(69) 参看本书第三章第一部分。

(70) 马幼垣（在《呼吁研究》）提供了一些说明承袭关系的有用图表，他设想现存各版本中没有一种是各自系统的“祖本”。聂绀弩（在《五论》）也作了相似的假设。也可参看何心的《研究》。

(71) 这是柳存仁论说中所暗含的意思（见注 66）。这个相互影响的方案与四个战役的原文问题有特别关系。欧阳建《递嬗过程》设想了发展的三个阶段：第一阶段，一种繁本的模本问世，它从原有平田虎、王庆而无征辽部分的原型删去平田虎、王庆战役，增添了征辽；第二阶段，一种删节这种繁本而成的简本首版本问世；第三阶段，被删去的那两个战役重新插入后来刊行的繁本（当在“插增”出现之后某个时候）。这基本上是简本从繁本脱胎而来的说法，不过，它允许可以同时有两种以上行文存在。马幼垣（《情节和人物》）认为四个战役可视为独立的行文单位，而且指出繁本里平方腊部分的文字相对来说比较简略，而平王庆部分的文字即使在简本里也写得比较详细。我要说的是，我们没有理由断言嘉靖早期引录的一定是指的繁本，它仅暗示有一种或一种以上 20 卷篇幅的“善本”（大概是 100 回）而已。

(72) 小说具有一般的繁本形式只有到 16 世纪才有可能的观点也在下列作家的著作里表述出来：戴不凡的《见闻录》、聂绀弩的《五论》、陈中凡的《试论》、罗德荣的《英雄传奇的开山之作水浒传》（刊于 1984 年《贵州

文史丛刊》第2辑)。

(73) 关于承认16世纪各版本发生了重大变化的论点，参看鲁迅的《史略》，他在那里用了“几乎改观”字样。

(74) 故事的具体部分，如第16回(《水浒全传》第1册)和第40回(第2册)的回目或第48回(同书第2册)引录的一首长词，它们都具有直接来自说书人口头讲唱的迹象。参看徐朔方的《从宋江起义到水浒传成书》(刊于《中华文史论丛》1982年第4辑，重印于《论汤显祖及其它》)。

(75) 明代文化生活在15世纪出现“淡季”的景象一事在本书第一章曾有论及。严敦易试图从永乐篡位后加强文化控制来解释这一现象(《演变》)。

(76) 即使在所谓的“通俗”素材内，对梁山好汉的评价也远非都是清晰明确的，对《水浒传》里的一些主要角色尤其如此。例如可参阅严敦易的《演变》。我将于后面的论述中涉及这些在许多处发生相互抵触的形象。

(77) 许多近代评论家对金圣叹腰斩本的美学虚心地重新进行评价。举例言之，如见于马幼垣的《情节和人物》、张汉良的《试析水浒传的结构》(刊于《中华文化复兴月刊》总9，1976年6月第6期)，以及葛楚英和金家兴的《金圣叹腰斩水浒的艺术构思》(刊于《江汉论坛》1983年第4期)。

(78) 参看《第五才子书》的《读第五才子书法》(以后简称《读法》)第3卷正面有云：“其二千余纸只是一篇文字。中间许多事体，便是文字起承转合之法。”又写道：“《水浒是因文生事。……顺着笔性去，削高补低都由我。”有趣的是金圣叹用人们经常批评《水浒传》是由一个个情节拼凑而成的同样措词指责《西游记》，说它“只是逐段捏捏撮撮，……中间全没贯串”。

(79) 关于这些引文的出处，参看注7，注24。认为小说写来有错综复杂之妙的相似赞词见于胡应麟《笔丛》第41卷(引录于马蹄疾的《资料》)、刘廷玑《在园杂志》第2卷(引录于马蹄疾《资料》)。在一篇署名“怀林”、题为《水浒传一百回文字优劣》的序言性短文(引录于马蹄疾《资料》和黄霖与韩同文的《中国历代小说论著选》)里也有相似的溢美之词，但又认为它有缺点，有时甚至令人“可厌”。陈曦钟的《水浒传》会评本也引录了这篇短文。

(80) 最早的金圣叹改本，在71卷正文(70回加上楔子)之前加上4卷各篇序文，总共75卷。这种每卷一回的编排法与某些先前的100回本是相似的(如天都外臣序本、容与堂本和“钟惺”本)。

(81) 序文《发凡》称这只是为了恢复小说的原来篇幅，它批评郭本于平乱中

去王庆、田虎而增添辽国是一种“小家照应之法”。参看马蹄疾的《资料》。添加两个战役也有推迟这伙人散伙的作用在内。

(82) 乐蘅军在《梁山泊的缔造和幻灭》(刊于《古典小说散论》)称这一结构为“分水岭”。

(83) 李玄伯本据传根本不分卷，芥子园刻本也不分卷(见注4，注30—36)。

(84) 例如，可参看刘操南的《论武十回》(刊于《水浒争鸣》1983年第2期)，以及马幼垣的《水浒传战争场面的类别和内涵》(刊于《联合文学》1985年7月号)。

(85) 小说由一系列故事串连而成的概念，参看胡士莹《话本小说概论》、聂绀弩《五论》和张汉良《试析水浒传的结构》。现代小说家茅盾在一篇题为《谈水浒的人物和结构》的论《水浒》文章(刊于《文艺报》第2期，重载于《水浒研究论文集》第2辑)中强调了这一点。

(86) 袁无涯本评注者在开卷部分的回评中说，增加这一事件是颇具“深意”的(见“会评本”上册)。参看靳岱同的《李贽与水浒》(刊于《历史研究》1976年第6期)。乐蘅军《缔造和幻灭》认为写上这回情景有一种“寓言”的意思。当然，“天罡”和“地煞”都来自民间传说。

(87) 金圣叹在第11回(他的改本是第10回)的回评中认为林冲入伙才是水浒故事开始处。聂绀弩《五论》论证了这样的可能性，即开头十三回是后来追写的部分。这与《西游记》的头十二、三回的情况非常类似。

(88) 王进的情形特别引人入胜，值得在此评说几句。袁无涯在《发凡》中特别提到“王进开章而不复收缴”，他接着认为这可能代表深思熟虑的一种技法，说：“此所以异于诸小说，而为小说之圣也欤。”金圣叹在第50回(腰斩本第49回)的回前总评中同样提请人们注意王进一去无音讯的事实，而且，他也认为应把它当作一个寓言看。严敦易《演变》熟知这一点，他告诉我们：《宣和遗事》虽未把王进作为36名实有大盗之一提及，但由于“进”字在当时武人中是一个非常普通的名字，人们可以想见，王进和史进这两个人物是从正文中的王温和史斌变过来的。虽然那是实际上无法证实的事，但我还是相信小说修订本既然让这两个角色都以“进”命名，而且使他俩都处于把一系列事变开始引进小说的地位，这就给人以一个非常强烈暗示：作者完全意识到他俩在正文中是起着“引进”作用的。倘使这种假设有一点正当理由的话，那末稍后出世的小说《儒林外史》也是开始写两个名叫“进”的人物与那位起同样作用的角色连在一起——这个角色的名字与一位序幕角色适成对比，干脆取名叫王冕(“冕”读若“免”)——这件事可能是示意人们，那是有意对这位小说家开玩笑式的模仿。关于这些名字中某些名字的另外

出处，参看聂绀弩《五论》。

(89) 传统评注家们有时用“一波”这个词语来描述这类叙述节奏。一位近代评论家把这一观念说成是一个分析的要点。参看林文山《水浒传情节安排》（刊于《水浒争鸣》第 1 期）。关于相似的论述，也可参看茅盾的《谈水浒》。

(90) 关于毛宗岗给《三国演义》增添一首序诗之事，见后面第五章第二部分。邵雍的诗也醒目地引录于《金瓶梅》第 79 回以及在《醒世姻缘传》的恰好同一位置上（参看前面第二章第二部分）。文星堂本开卷序词以同样的“试看……”开始。我使用的《英雄谱》本开卷处用了一首不同的词，但接下去就与各繁本一样，用“纷纷五代……”的韵文。

(91) 我将在后面论述结尾各场景中的“空虚”之感。关于小说结局一个有趣的论述，参看张淑香的《从惊天动地到寂天寞地：水浒全传结局之诠释》（刊于《中外文学》总 12，1984 年 4 月第 11 期）。也可参看张汉良的《结构》。

(92) 王圻在《稗史汇编》的有关段落（已引录于前面注 6）中指出，最后那场噩梦与开卷的神奇场景对称平衡。参看张淑香的《诠释》和翁柏年的《惊噩梦新析》（刊于《水浒争鸣》第 2 期）。

(93) 参考马幼垣对添增的几场战役中伤亡人数之醒目统计的有趣论述（参看前面注 35）。

(94) 参考本书第二、第三、第五各章，即论《金瓶梅》、《西游记》和《三国演义》里对“元宵”这个主题的阐释。赵景深在《小说戏曲新考》提出举行“灯市”背景的新说法。我要补充一句：为第 51 回提供惊人情景的盂兰盆节也是规定要挂灯结彩的。

(95) 评注者们对小说中冷热这一枢轴性问题的论述，参看袁无涯本第 10 回和第 110 回的回前总评以及金圣叹的第 24 回（腰斩本 23 回）总评。

(96) 江州劫法场成功之后直至第 61—70 回不少章回背景移向大名府为止，绝大部分活动都在山东和河北一带梁山这个核心地区周围进行。最后四场战役的模式，由于其中有些地名出于杜撰一事变得有些模糊不清。但是倘使我们依照天都外臣序文所陈述的那样，认为平田虎、王庆两役分别以发生在河北（实际上是在河北西部和山西东部的太行山脉一带）和淮西（包括许多地方，从京畿地区至河北、湖南，直至川东），这样，四个战役的全过程就是一个不折不扣的反时针方向运动。水浒故事所涉及的一系列地点，一个集中在太行区域，一个是梁山地区。参看马幼垣在《战争场面》和孙述宇在《来历、心态与艺术》中的论述。聂绀弩在《五论》指出了小说中某些地理细节方面歧异的情况。乐蘅军在《缔

造和幻灭》论述了小说中某些山名的象征性意义。

(97) 第1回的那首回尾诗中提及蓼儿洼（《水浒全传》第1册），后来在第11回（同书第1册）和第19回（第1册）又作为梁山要塞的一个组成部分提到它；但是在第120回（第4册）里，蓼儿洼成了一个"和梁山泺无异"的另外一个地方。

(98)关于毛宗岗、张竹坡、汪象旭以及别的一些人受惠于金圣叹评注的问题，参看本书第二、三、五各章的论述。

(99)金圣叹没有提到的另外老一套话题例子还有如奇特的射野雁试箭法（第35、62、110各回）、用布毯裹身滚下山坡的巧计（第5、49、57、86、116各回）、拼力气比技巧（第13、74、102各回）、拈阄儿比试武艺（第69、94、108、116各回）、运用特洛伊木马式的运粮船诡计（第70、83、106各回）、上司派遣的两个监督人员瞎指挥坏事（第16回和第75回）、水上进攻梁山泊的挫败（第19回、78回）、要李逵答应三项条件（第43、53、74各回）、老人指引逃生之路（第47回、117回）、利用暗探焚烧围城（第50、66、84、92各回），以及其他等等。

(100) 一长串人物类型再现之一例，包括王进和王庆的遥相呼应。这是李宗侗（玄伯）在《读水浒记》和胡适在《考证》里提出来的。

(101) 这里，金圣叹意指长篇叙述单元的中断，如在攻打祝家庄或大名府的战役里插进一些似乎无关大局的事件。

(102) 鲁迅在《曲笔》强调了小说文字的优美。

(103) 脍炙人口的另外章节包括第41回、59回、61回、73回、90回、111回、113—114回和120回。

(104)《发凡》痛惜某些旧本删削掉诗词，认为它们用在小说中有"形容人态"和"顿挫文情"的特殊功能。胡应麟在《笔丛》（引录于马蹄疾的《资料》）也批评通俗本中删去诗词之事。参看陈周昌在《论水浒韵文的艺术作用》（刊于《水浒争鸣》第2期）的再番论述。

(105) 关于小说文体修辞中的反讽这一中心问题，参看本书前面第一章。不少近代评论家都很注意小说的反讽程度和范围。例如见于张汉良的《结构》和张淑香的《诠释》。聂绀弩《五论》认为金圣叹给小说增添了许多反讽笔触。

(106) 至少，袁无涯本的《发凡》序文把小说看作是某种转弯抹角地表述意思的作品，它谈到小说"有春秋之遗意焉"。我也认为天都外臣序本第71回开场诗的末行"付与诸公仔细看"句隐含有这种意思（袁无涯本和芥子园本把它转移至大聚义庆典之末，别的版本都索性把这删去了）。关于这件事，人们可以这么说，容与堂本和袁无涯本评注者一再

要求读者“着眼”一个具体章节的劝告原就常有这个意思，提醒人们注意隐藏的含义。金圣叹在第19回（金本18回）总评中给正文的反讽含义作了一个相当详尽的论说。

(107) 参看孙述宇的《来历、心态与艺术》。

(108) 见《水浒全传》。金圣叹（第44回）凑趣把“共枕欢娱”改成“了其心愿”。

(109) 这些人物包括花荣（小李广）、杨雄（病关索）、孙立（病尉迟）、吕方（小温侯）、周通（小霸王）、薛永（病大虫）、孙新（小尉迟），以及可能还有郭盛（赛仁贵）。关于用难以捉摸的角色“关索”命名的问题，参看后面第5章注398。王利器认为形容词“病”字仅仅是给面色灰黄者起的浑名（《水浒英雄的绰号》〔刊于《水浒研究论文集》〕）。

(110) 关于这个名词，参看王利器的《水浒英雄的绰号》、孙述宇的《来历、心态与艺术》。在龚圣与的“像赞”里，这个名字原是用来描绘燕青的，那是一行难懂的文字：“大行春色，有一丈青。”也许这里的“大行”两字应该读作“太行”，如同孔另境在《史料》引述该段文字时所强调暗示的。我们将会在后面看到，“浪子”是燕青一个妥贴的绰号，它在《宣和遗事》里也用在一个名叫李衡的主人公身上。

(111) “吴加亮”这个名字见于《宣和遗事》，而且这个人物在元杂剧中用的名字常是“吴学究”。参看何心的《研究》。使用“吴用”其名的早期例子之一见于郎瑛的《七修类稿》。这方面的一个例外是名曰《闹铜台》的剧本。参看聂绀弩的《五论》。聂提到，这个剧本可能是个明代作品而不像是元剧。关于小说中有些名字富有想象力的探究，参看引录于朱一玄《资料》中的那篇清末文章《水浒传命名释义》。

(112) 杀死潘金莲这个特别紧张的同一场面在《英雄谱》里大见缓和（第4卷，这一部分材料的安排显示出某些草率从事的编撰工作痕迹）。

(113) 见《水浒全传》。武松杀人是由于他当时多饮了酒的托词被第23回里他显示的海量一笔勾销了。参看乐蘅军的《缔造的幻灭》。偷拿杯壶器皿一事使人们立刻想起第5回里鲁达在桃花山上演出的同样一幕。马幼垣在《梁山泊复仇观念辨》（刊于《明报月刊》总20，1985年9月第9期）也注意到这个情景所显示的无法无天品性。

(114) 关于民间说书中对这一情景的处理问题，参看王少堂《扬州平话水浒武松》（刊于《江苏文艺》[1959]）。

(115) 见《水浒全传》。

(116) 参看刘靖之的《元代之后的水浒戏》（刊于《水浒争鸣》第3期）关于李逵在元代戏曲中一般作正面形象处理的论述，聂绀弩（《五论》）注

意到这种处理中的某些不一致处。关于李逵在小说中形象的全面论述，参看常崇宜的《水浒中的李逵形象质疑》。王利器在《绰号》提到李逵这一角色的某些历史出处。也可参看聂绀弩的《五论》、熊文钦和石麟的《从水浒戏到水浒传看李逵形象的发展》(刊于《水浒争鸣》第1期)。关于他与《三国演义》中张飞的角色明显相似问题，参看王晓家的《水浒传作者系罗贯中考辨》。我对这一相似问题在本书下一章里将再加以论述。

(117) 见《水浒全传》。这一场景的反讽含意后来在第93回“李逵梦闹天池”重又加以强调。金圣叹在第43回(金改本第42回)的总评里拿这回开头处李逵穿越草木丛追赶白兔这个细节与前一回里宋江和神秘的“玄女”关系作了嘲讽性的比较。

(118) 参看王永健的《成书年代》。

(119) 参看孙述宇的《来历、心态与艺术》。

(120) 见《水浒全传》。《英雄谱》描绘这一情景时没有朱仝恨不得一口气吞了李逵这一生动细节。如何看待许多早期评注一般都把李逵这个角色作正面评价问题，我将在后面重加论述。

(121) 关于李逵充当这方面角色的例子，见于第41回、67回、68回、71回。参看他在第73回砍倒“替天行道”大旗以及第75回里他扯毁第一道“招安”诏书。

(122) 见《水浒全传》。可参阅第40回里说到他“不问官军百姓”、第50回“杀得快活”。几天不杀人就手痒之例见第47回和第63回。第88回里他“杀的性起”，终至自己被擒；第91回里，赖有卢俊义禁杀无辜，这才免伤不少百姓。

(123) 李逵作为一名战将的有限价值，参看常崇宜的《水浒中的李逵形象质疑》。

(124) 关于鲁达这方面形象的阐述，参看孙述宇的《来历、心态与艺术》。鲁达的最后命运在第119回他与宋江告别的话中已露端倪，那一次，他告诉宋江：“洒家心已成灰。”聂绀弩在《五论》论述了舞台上的鲁达形象。

(125) 金圣叹在第43回(金改本42回)详尽阐述了以宋江、李逵相形对写的意义。也可参看怀林的《梁山泊一百单八人优劣》那篇序文，他把他们与另一对更富有真情实意情谊的石秀和杨雄相提并论。

(126) 见《水浒全传》。参考宋江后来在第110回(参看注159)骂李逵为“黑禽兽”之事。另一个使宋江容易与其粗鲁的一些部下联系起来的绰号是第33回提到的“郓城虎”，它使人们一听到就会联想起王矮虎

形象，并把他与“虎行者”武松连在一起。

(127) 关于宋江各种名号的来历，参看王利器的《绰号》和张政烺的《宋江考》(刊于《水浒研究论文集》)等。元剧中的宋江形象是相当连贯一致的，都千篇一律地如他在大多数戏曲里出场时反复自报家门中所介绍的那样。例如见于《争报恩三虎下山》和《鲁智深喜赏黄花峪》的一些片断（引录于马蹄疾《资料》)。也可参看曲家源的《一百单八将绰号考释》(刊于《松辽学刊》[1]，第23期[1984])。这个形象与《宣和遗事》中的尤其相像。

(128) 近有不少学者一直试图译解“呼保义”这个意思含糊不清的名字。大多数人认为这后面“保义”两字代表宋代的一种官职名称。至少其中有一处（在第71回那段庆祝胜利的类似散文章节里)，它简直可理解为一位“忠义的护卫者”。另一个“呼”字一直被解释为暗示宋江有“保境安民”的高尚心愿之意。例如也可参看王利器《绰号》、戴望舒《小说戏曲论集》、曲家源《绰号考释》、何心《水浒研究》和李拓之的《呼保义考》(刊于《水浒研究论文集》)。

(129) 关于这一问题的论述，参阅陈周昌的《宋江性格结构试探》(刊于《水浒争鸣》第1期)。

(130) 例如参看《水浒全传》第36回。

(131) 关于这个名字的这种意思，参看吕兴昌的《水浒传初探：从性与权力的观念论宋江》(刊于《中国古典文学研究丛刊》第3辑)。

(132) 关于宋江和刘备之间的类似情况，例如可参看孙述宇的《来历、心态与艺术》。我将在下一章里再阐述这一点。

(133) 参看孙述宇在《来历、心态与艺术》对这点的论述。也可参考马幼垣在《复仇观念》的看法。我们在《金瓶梅》里也看到这一词语的相似贬损情况，那里以“仗义疏财”这个词语描绘西门庆慷慨施舍给那些无耻之徒时显然很不情愿的情景是颇有反讽意味的（如第56回)。

(134) 第18回里，他听到生辰纲被劫的消息显然大受震惊；而且，刘唐的出现（第20回）使他感到狼狈。如袁无涯在他的《发凡》中所证实的那样，我们当然知道阎婆惜这一部分在小说的16世纪修订本里是明显被修改过了。也可参看何心的《研究》和黄霖的《古本》。

(135)宋江的英雄本色由于他在题写反诗时签上自己的名字一事与武松在第31回蘸血留名的英雄气概相似而进一步连结在一起。有意思的是，使宋江在《宣和遗事》和各种元杂剧里扬名的倒是与杀死阎婆惜案有关。

(136) 见《水浒全传》。

(137) 在《英雄谱》里，这一情景的处理就既草率、又缺乏深意。我们也许

会在第33回里读到宋江随手拈来一个常见的名字谎称自己是张三时感到不是滋味，那里，他再次暴露自己易受女性欺骗的弱点。参看马幼垣在《复仇观念》他那发人深省的暗示，说宋江是自家“引狼入室”的。聂绀弩也看出这一场景中宋江易为女色动心的情况，甚至在某些早先的材料里也是如此（《五论》)。

（138）见《水浒全传》。在《英雄谱》里有些细节被删去了。当然，“喝彩”是一种程式化的词语，也用在例如第14回描写晁盖赞赏杨志武艺的场合。

（139）作者对这种关系安排了最后一次嘲讽的机会，在第98回，用“心猿意马”描绘王英盯视琼英的淫荡目光。

（140）参看吕兴昌用心理学词汇对这一问题所作的有趣论述（《性与权力》，引录于注131)。也可参看马幼垣在《水浒传里的好色人物》(收在马的《中国小说史集稿》）的陈述。

（141）例如我手头用的几部简本就对这一场景作不同处理：《英雄谱》(第6卷）删去了生病和发酒疯等细节，而“评林”本（第8卷）则全有这些细节。参看聂绀弩的《五论》。金圣叹把叙述这一连串细节的技法作为“极省法”的一个例子。

（142）《水浒全传》第72回中“借得山东烟水寨，来买凤城春色。”的这些字句，马幼垣在《复仇观念》特别强调了这个言外之意。《英雄谱》描写这一情节时，少了宋江差点说漏嘴、吐露出实情的细节。

（143）见《水浒全传》第48回和第61回。

（144）见《水浒全传》第39回。

（145）在题咏“反诗”之前的叙述中，反复出现了好几次“独自一个”字样以强调这一行动背后存在的真实危险。

（146）《水浒全传》第73回。参看马幼垣在《情节和人物》以及《复仇观念》的描述。

（147）见《水浒全传》。参看第88回里“钟惺”评论天书的荒谬可笑（引录于陈曦钟的《关于钟伯敬》)。天书的神圣方略失灵导致失败的情景见于第52回和64回。“无计”的各种变相表述出现在第52、55、59、64、116和118各回（那最后一个场合是施展万无一失的献粮船诡计，但是也失败了)。宋江似乎还有每逢大战就害病的倾向，如在第65回和第108回见到的那样。只有两次是这类军事上表现无能的例外，一次是第57回（要新近入伙的徐宁教习钩镰枪法破阵)；另一次是在第76回（摆九宫八卦阵克敌制胜)。

（148）见《水浒全传》。注意宋江的话：“我自幼学儒，长而通吏。”容与堂本

评注者对此大加讪笑（见靳岱同的《李贽与水浒》）。

(149) 见《水浒全传》。关于这一点的进一步阐释，参看马幼垣在《复仇观念》的论述。参看例如“评林”本第9卷对这一场景的描述。

(150)头一桩案件是第46回里时迁偷杀了一只鸡引起的，第二起事件起因于第60回里一匹原欲进献给宋江的马被夺，不过据信这两方原就有仇（见《水浒全传》)。

(151) 关于张顺死讯传来、吴用劝说宋江勿作过分冒险举动之事见《水浒全传》。

(152) 见《水浒全传》。

(153) 见《水浒全传》。

(154) 见《水浒全传》。参看汪远平在《水浒的性格刻划与情节安排》（刊于《湖南师院学报》1984年第2期）对这种关系的论述。

(155) 见《水浒全传》。第54回中这一场景在《英雄谱》（第8卷）中远没有这么紧张，而且删去了“你们也不是好人”这一行文字。

(156) 见《水浒全传》。

(157) 出处同上。

(158) 关于“井”的情节，我怀疑作者心里可能记着《论语》中的有关片段（第6篇，24章)。参看后面本书第6章。

(159) 见《水浒全传》。

(160) 见《水浒全传》。

(161) 关于这两人间存在既爱又恨关系的观念，参看吕兴昌的《性与权力》。

(162) 关于宋江伪善做作的论述，参看乐蘅军的《缔造和幻灭》，以及聂绀弩的《五论》。“文化革命”期间宋江遭到谴责那一类的一个很好例子可在章培恒和黄霖的《宋江析》中见之。

(163) 关于企图为王伦辩护的一种奇怪行为，参看罗东昇的《漫说水浒里的王伦》（刊于《水浒争鸣》第2期)。盛于斯在一部晚明评本题名《总批水浒传》（引录于马蹄疾《资料》）的书中提及同名同姓的一个奸细。

(164) 关于各种水浒资料中晁盖形象有变化的论述，参看孙楷第的《水浒传旧本考》。在《宣和遗事》里，晁盖死于宋江来到山寨之前，所以不存在两人的竞争问题。

(165) 见《水浒全传》。

(166) 参看（金批本——译者）第67回的回前总评。当作者在第47回使晁盖回想起王伦其名时，他显然是有意把所有“宫廷政变”情节连接起来加以强调。这个情景的最后一次重演是王庆夺取房山寨。

(167) 见《水浒全传》。小说后面部分这些含有“竞赛”意味的事发生了好几

次，拈阄分兵的把戏在第 94、108、116 各回一再重演。有意思的是，在所有后面这些场合，卢俊义完成任务的情况要好得多，这进一步暗示第一个人抽签有做手脚作弊情事。不管怎么说，第一次竞赛中一些暗示串通舞弊的句子在《英雄谱》修订本中给删去了（如第 11 卷）。

(168) 叠两个指头示意的例子见于第 14 回、48 回和 60 回。参考引录于马蹄疾《资料》上章学诚的评论。对吴用的另外论述，参看胡振务的《谈吴用》(刊于《水浒争鸣》第 2 期)、汪远平的《性格刻划》、孙永都的《论梁山义军中的智多星吴用》(刊于《水浒争鸣》第 3 期）和孙述宇的《来历、心态与艺术》。

(169) 见《水浒全传》。

(170) 见《水浒全传》。第 65 回里安道全也用“忒”字表达了相似的情绪。

(171) 我认为这里还应包括如戴宗、张清以及也许还应包括柴进这样一些人物在内。金圣叹特别指出，林冲和卢俊义处于串连这一系列人物的首尾两头地位；参看第 62 回（金改本第 61 回）的回前总评。参考宋江历数自己在个人和作为领袖人物在素质上（躯体仪表、天生的领导才干以及文武才能等）不及卢俊义之处，所有这些英雄人物在第 55 回和第 69—70 回，后来又在第 76 回聚集一起，出场亮相，人们称这些英雄为“骁将”。

(172) 见《水浒全传》。

(173) 这一词语除了用在林冲和杨志场合之外，在旁处也用过两次。这样一些武将也难免有其局限的一面，一个绝好的例子见于浪里白跳张顺的遭遇，第 65 回里张顺奇异地竟为没有船只叫苦，之后，第 114 回里，他真像一条离水之鱼被人宰杀了。

(174) 参看乐蘅军在《缔造和幻灭》中的论述。

(175) 关于燕青这个人物的出处，参看王利器的《绰号》和曲家源的《绰号考释》。关于小说这样刻画燕青的讨论，参看马幼垣的《情节和人物》、张淑香的《诠释》、孙述宇的《来历、心态与艺术》，以及王齐洲的《李师师形象的塑造与水浒传的创作思想》(刊于《天津社会科学》1984 年第 5 期)。

(176) 我就是这样理解“打乡谈”这一词语的，它出现于第 61 回、74 回、81 回，以及最明白具体的第 111 回，在这一回里，这种方言起了特殊作用。燕青的摔交本领在第 80 回与高俅的一次较量中再次露了一手。

(177) 见《水浒全传》。

(178) 见《水浒全传》。参考柳存仁的理论（注 48)，说燕青和许贯中之间的关系透露了署名罗贯中的奥秘。少数没有夭亡并有幸运结局者之一是

阮小七。参看《水浒全传》关于幸存者的最后状况。

(179) 参看龚圣与像赞（见注 110）中燕青与“浪子”的联想。

(180) 参看郑振铎的《鲁智深的家庭》和《武松与其妻贾氏》（均刊于《中国文学研究新编》）。黄霖（《古本》）提到某些出处，说宋江有一个妻子，还有几个孩子。也可参看孙述宇的《来历、心态与艺术》和王永健的《成书年代》。

(181) 关于小说中描绘的妇女类型的论述，参看孙述宇的《来历、心态与艺术》和孙寿玮的《漫谈水浒里的妇女形象》（刊于《水浒争鸣》第 3 期）。

(182)这个判断当然依人们对贾氏和李固在此之前是否早已有染这种暗示的解释为转移。

(183)袁无涯本对这一场景的回末总评中称它为“传中第一纲领”。把雷横的大考表现与这一回后半部分李逵完全缺乏父辈怜悯之情的举止并列一起描写的惊人之笔，出色地处理了这个主题。

(184) 把梁山英雄当作针砭“现实生活”看待的另外例子（金圣叹之后和反宋江运动发生以前）包括王国维在《人间词话》（引录于马蹄疾《资料》）、鲁迅在《流氓的变迁》（收于《鲁迅全集》第 14 册，北京，人民，1975 年版）第 160 起各页的论述等。参看它的续集《荡寇志》，那完全是出于想给小说中的强盗们以应得的惩罚这个迫切要求写成的。参看聂绀弩的《五论》。

(185) 参考作者要他们在初次出现时发上簪花这种低级型式的描写。第 82 回，这班梁山强人在宫廷观觐见天子时又一次作这种相似的装束。

(186) 见《水浒全传》。第 119 回（《水浒全传》）里，宋江为阮小七穿戴方腊的皇袍皇冠玩乐而发火也似乎表现了含有这种意味的情绪。

(187)第 15 回里，阮氏兄弟谈到所有梁山泊一带居民都生活在对原先几个强盗的恐惧中。到第 82 回，宋江自己也承认他们一伙人对当地居民扰害不浅，他准备在撤离山寨之前拍卖库存财物作为酬答。参考前已提到的李逵不分青红皂白地滥杀情形。

(188)我们被告知，甚至蔡京也原是真诚地想把这批强盗拉到朝廷一边去的，只是由于他们大肆掳掠他女婿治下的大名府这才把他们推向对立面。第 72 回里，帝国的境况被描绘成是“国富民安”。繁本的开卷处也给我们描述了一位奸臣高俅的情况，他在某些方面与宋江、王庆以及其他强盗头子的所作所为都有惊人的相似之处。

(189) 关于小说中“义”这一名词含有多种意义的另外论述，参看孙述宇的《来历、心态与艺术》、乐蘅军的《缔造和幻灭》。

(190) 关于这个问题的各种论述，参看孙述宇的《来历、心态与艺术》、乐蘅军的《缔造和幻灭》、靳岱同的《李贽与水浒》、张国光的《读罗尔纲先生水浒真义考一文之商榷》（刊于《武汉师范学院学报》1984年第4期）和葛楚英的《谈水浒的忠义》（刊于《水浒争鸣》第1期）。

(191) 参看第2、4、5、8、22、24、30、33、34、37、46、67和93等回。何心在《水浒研究》收集了这些例子中的一部分。

(192) 参看例如张国光的《商榷》、王利器的《罗贯中与三国志通俗演义》和戴不凡的《见闻录》。

(193) "钟惺"序中提到有与努尔哈赤领导下的满族威胁相类似的外族势力（参看马蹄疾的《资料》、朱一玄的《资料》）。参看严敦易的《演变》、陈曦钟的《关于钟伯敬》。另外总论小说中反映出明末政治和军事情况的有靳岱同的《李贽与水浒》、徐朔方的《从宋江起义到水浒传成书》。小说流通与当时的政治问题之间一种有趣的联系可以从有人运用梁山好汉的绰号来诋毁东林党领袖人物的做法中看出，如那本题名为《东林点将录》的书（朱一玄《资料》引录了其中一部分）所示。参看朱倓的《东林点将录考异》（刊于《中山大学文史学研究所月刊》第2期［1933年10月］）、聂绀弩的《五论》。

(194) 郑振铎在《演化》提及嘉靖朝的形势。

(195) 参看孙述宇的《来历、心态与艺术》、戴不凡的《见闻录》、张国光的《水浒祖本探考：兼论施耐庵为郭勋门客之托名》第42页起，以及肖作铭的《谈水浒作家的道学思想》（刊于《水浒争鸣》第2期）。

(196) 参看《又论水浒传文字》（引录于马蹄疾的《资料》）。

(197) 见容与堂本第100回总评（引录于马蹄疾的《资料》）。

(198) 第110回。关于这些联想的一篇很好论述，参看张淑香的《诠释》。也可参看张国光的《商榷》。

(199) 参看刘銮的《五石瓠》第6卷，靳岱同将它引录于《李贽》第80页注2。参考聂绀弩在《五论》关于研读该小说的三种型式的论述。

(200) 关于袁无涯本和容与堂本对李逵评论的综述，参看陈锦钊的《李卓吾批点水浒传之研究》。参考袁无涯刻本第71回的回末总评赞美李逵是一位"真性忠义"之人。容与堂本（第71回）对这一点也作了相似的评语。

(201) 见李贽的《焚书》。

(202) 引录于马蹄疾的《资料》和朱一玄的《资料》的"怀林"序。

(203) 出处同上。类似的观念也表述于"五湖老人"序（引录于马蹄疾的《资料》、朱一玄的《资料》）。

(204) 参看鲁迅的《曲笔》。

(205) 见《批评水浒传述语》，引录于马蹄疾《资料》、朱一玄《资料》。

(206) 繁本中我们可以暂时称之为"原有"的情节有：放走灾星、林冲部分、杨志故事、王伦垮台、第 42 回和 43 回中可笑的李逵仿行孝道、徐宁和安道全入伙、曾头市战火的蔓延、与卢俊义争权、第 71 回的庆典、第 72 回里大闹东京、第 73 回的杀戮，以及第 120 回里的结局。关于繁本小说"原有"材料的另外线索，参看胡适的《考证》。

第五章 《三国志演义》

——义士气概的局限——

（一）

我把四大奇书中可能最先问世的这部作品留到最后来评述是因为它在一些方面对我关于16世纪中国文人小说兴起的论点提供了一种不同的例证。这不仅因为现存《三国志演义》最早版本的刊行年份比繁本《水浒传》最初问世日期要早一个世代左右（后者本身比万历年间刊刻的《西游记》和《金瓶梅》至少要早半个世纪），而且还由于这个本子体裁的某些关键方面与我在前面几章里试图建立的模型有明显的不同。不过总的说来，《三国志演义》与另外三部作品在结构上与思想内容上依然有足够的共同之处，把它看作是同一文学类型的姐妹篇（很可能是首篇）也无不可。像前面各章一样，我的论述将最终集中于一点，即我们应把《三国志演义》视为基本上是作者对据以创作的各种原始素材经过以反讽为主调的修改加工、因而具有反讽意味的一部作品。我将尽可能设法把它与民间传说、戏曲和历史著作中不同的三国故事进行比较，来证实这个论点。

我要在此先对有关的小说年代问题作一番回顾。现存的最早版本《三国志通俗演义》附有两篇序文，一题庸愚子（据说即蒋大器），作于弘治七年（1494年），另一篇题名修髯子（据说即张尚德），作于嘉靖元年（1522年）。[1]倘若为谨慎起见，我们只根据第二篇序文来确定这个本子的刊刻年份，则该小说的出现不早不晚正好处于16世纪这个时框之内。但是，人们当然也可以援引天都外臣序本《水浒传》的刊行年份以一篇后来重刻时才附加的序文日期1589年为准之例，把第一篇序文的题署年份1494年作为

该版本在那一年已经刊行问世的证明。[2]其实，从1522年序文本身内容推断，1494年序文所指本子可能是一部手抄本，它等到1522年前后才交付刊刻。[3]倘使情况确是如此，那么既然对该版本在刻印时是否有重大修改缺乏任何具体的证据，我们不妨认为该书在1494年就已定稿。[4]即使如此，这个日期离我们外加的时间框架也仅差几年而已，而且，更有意思的是，它依然把《三国演义》的现存最早版本的编撰时间放在弘治朝内，那正是我在篇首描述的整个一代明朝文化明显改变方向的转折时期。[5]

不过要接受《三国志通俗演义》成书于16世纪之内或接近于该世纪的说法，便触犯了学术界占上风的见解，即认为该小说主要出于罗贯中手笔，他是在14世纪某个时期编撰了这部书的。[6]首先，所谓的“弘治本”确实冠有罗贯中之名。[7]人们也许会说，书上既然写的是罗贯中有“编次”之功，那就不难推想最初写定成文当然还要更早些。许多其他书目文献（包括不少16世纪资料在内），都异口同声地证明罗贯中是该书的作者。[8]14世纪成文之说还从下列事实中找到了依据：1522年本是用元代的地名来为某些不清楚的三国时代地点作注，这就给了某些学者一种启发，认为现存的整部版本一定是在元代或离元代稍后之时编撰而成的。[9]

鉴于那些认定罗贯中撰写过一部讲述三国历史的小说的书目文献数量之多和语气之肯定，要否定有过这样一部作品的假设确实是很困难的。但明代藏书家所描述的那个版本是否与我们这里讨论的是同一部书尚有待考证。现代学者们会顺理成章地认为1522年刊本实际上是罗贯中原著的重印本，但是得出这个结论的依据却不及那些据以认定罗贯中或施耐庵创作《水浒传》的证词坚实有力。[10]如同《水浒传》的情况那样，这种缺乏证据一事完全可能只是反映出我们的知识不全。不过，为本书讨论的目的着想，我想再次把举证责任留给那些希望把版权归诸罗贯中的人们，而将基于1522年刊本和后来各版本成书的《三国志演义》作为16世纪文人小说的范例来对它进行分析和阐释。那就是说，这部小说不是在明朝开国后的第2个世纪里进行过重新创作，就是在那时

期作了重大的改动。[11]

有一个小小的证据指明不能把1522年刊本视为纯粹是14世纪文本的翻版，那就是第104回里写进了一段对诸葛亮的赞词，而根据1975年影印本的编者按，那是出于15世纪作家尹直（1427—1511）之手。[12]这段补文也许只是一个无关紧要的编者润笔，但它至少使1522年本注释中出现元代地名一事的意义发生了疑问——因为要把它们看作是小说成文于14世纪的明证，只有坚持认为本文从那时起至1522年止绝对没有触动，始可断定。[13]

那些认为《三国志演义》的通行本不一定是罗贯中作品翻版的现代学者中，有些人特别注意一组不太闻名的明末版本，如《三国志传》、《三国全传》和《三国志传评林》等等。[14]不少这类刊本是我们在论述《西游记》和《水浒传》的刊行史时就已触及过的所谓"闽本"；有些则与余象斗的刻书坊有关，余本人前面也已提及。[15]具体说来，这些本子的印刷版式，即每页正文上方的连环木刻插图，与《水浒传》的某些简本极其相似。[16]根据这种相似，柳存仁等人进而考虑哪一种版本系统居先的问题：是这种相对粗俗的本子，还是以1522年本及后来托名李贽、李渔的本子和毛宗岗评本为代表的精印本？他们得出一个结论，说各"志传"本经过直接或一些中间的阶段显得更像是接近所传的罗贯中的"原著"。这一结论显然有助于澄清在小说成文日期上的几分混乱。但这也仅是一种揣度而已，因为除了版式和印工一般不甚精致以外，这些版本就基本叙述正文而言与1522年刊本并不存在重大的差异，所以它们跟简本《水浒传》不同，并不能看成为是另一种独立的版本系统。[17]此外，由于现存样本中没有一部能够把年份确定为是早于万历朝之前的产物，这就似乎表明已知《三国》版本系列，照我们的看法，并不像上述说法所暗示的那样从俗本发展到后来的精本，而倒是从高度精美的1522年刻本退回到了更通俗的本子。[18]毛宗岗就持这种见解，他声称自己的17世纪评改本旨在恢复正文的原貌，而这种文字已由当时的俗本给打了折扣。[19]

由于本书的主要目的不是作考证式研究而在于对作品本身进

行研读和阐释，所以我没有必要过分纠缠于年代问题，况且这一问题不可能指望在现有文献的基础上找到肯定的答案。不过，这里有一些与这个问题有关的细枝末节值得一提，它们也许对阐明小说的含意会有所帮助。首先，在《三国志演义》的现代读者中有一种普遍倾向，就是把这部书理解为是14世纪历史形势的一种具体反映，认为书中特指在蒙古人统治的背景下诸如皇朝正统或南北势力冲突等一些长期纠缠不清的问题。根据这一观点，罗贯中被视为一位典型的遗民，与现已过时的汉族士大夫形象相符，他作为其中一员，在异族统治下当其他所有个人倾诉情怀的渠道均已堵塞的绝望之余，只有投身于小说戏曲的写作。另有一些学者进一步指出，罗贯中据说曾与张士诚那支未获成功的起义部队有过瓜葛，并认为小说的悲观情调与其说是针对蒙古人的骇人残暴，毋宁说是对准白手起家的专制君主朱元璋。[20]只要人们承认称为罗贯中手笔的著作与我们正在研讨的是同一部书这个假设，上述论说便是合乎情理的。但一旦对这一说法的真实性稍存怀疑，我们就必须立刻把关注小说反映历史背景的视线转到晚明各朝的政治和思想变动上来——我们确知小说的现有本子当时已经刻印和流传。

上述书目文献的另一重要含意就来自大量的这种文献中似乎《三国志演义》和《水浒传》两书都形影相随这一现象。例如《七修类稿》、《百川书志》、《古今书刻》和《少室山房笔丛》都并提这两部著作。[21]其中尤其令人感兴趣的是有一条文献提及这两部小说都有官署刻印的本子，是由同一个都察院刊行；后来《宝文堂书目》的一个简短条目还谈到一种"武定本"的《三国》。[22]假如这最后一个书名所指的意思与那郭勋本《水浒传》同称"武定"版情况一样的话，那我们也许能在现存的嘉靖精印本《三国》中看到已佚《水浒》原本版式的实例。后来，我们发现福建刻书坊刊行了一种近似两书配套的作品（即余象斗粗糙的评本《三国志传评林》和《忠义水浒志传评林》），最后发展到这两部作品在《英雄谱》和其他一些17世纪版本中用裂页版式合印一起了。

所有这些情况表明晚明出版界深感这两部小说实属同一种文学类型，题署为李贽、钟惺和李渔的配套评本也都隐约指出了这一想法。[23]或者可以说，《三国》和《水浒》同版刻印的主要意义在于两者都描写历史上的英雄传奇，而且两者似乎都突出"忠"和"义"的问题——这看来就是《英雄谱》编者联刻这两部作品的原意。[24]不过，为开展讨论计，我想作这样推想，这儿也有论据可以证明精巧的白话小说到16世纪初已崛起成为一种可辨认的文学体裁——甚至早在各作品被评论家们归为"四大奇书"或"六才子书"之前就已如此。鉴于《三国志演义》和《水浒传》间这种显而易见的文体关联，我要在这里重申一下早先的论点：如果未来的发现能证明这两部作品是14世纪的产物，那我自当抛弃关于它们是"16世纪小说"的年份问题上那些论说，但对包含在这两前两后四部奇书中那个界说清楚的叙事文体看法仍可原封不动地保持不变。

《三国志演义》还有另一个方面也许与我把它看作文人小说早期范例的观点互相抵触，但它最终仍将表明它恰恰是集这种文学体裁之大成，那就是该小说也在很大程度上来自处理同一套题材的通俗或半通俗先行资料。这些范围广阔的素材——包括小说、戏曲中任何涉及三国历史人物和事件的例证——已由许多现代学者搜集并论述过了。[25]例如，我们从某些资料中获知，这些英雄人物的奇闻轶事也许早在隋、唐时期就已成为各种民间说唱曲艺的题材。最早的事例之一可能是一条指某种称为《刘备乘马渡檀溪》的隋代杂戏的记载。到了宋代，有很多文献都记录其时已有了专说"三分"(即说三国故事)的说书艺人。[26]不过一部分有关这些材料的依据也可能会把人引入歧途。例如，马幼垣近来就对经常被引录的李商隐诗句提出了疑问，说用它来证明唐代已盛行三国题材的曲艺很不切题。我还要补充一点：经过深入调查，苏轼那段关于小儿听说书人演说三国故事的著名描写原来只不过是第二手材料。[27]但根据各种资料，我们依然有把握认为，以三国人物业绩为轴心的英雄故事很早就开始成了说书人的主要题材，而且这一传

统一直延续到20世纪。[28]另一方面，现代艺人一般都明明依据《演义》本的内容说书之事提醒我们，从口头说书到长篇小说的发展过程决不是简单的或单向的。[29]正如我在前面三章中曾推论过的那样，关键并不在于有无早先的故事素材一事本身，而在于把它们铸入文人小说这一新的文学类型模子里去之时刻意改造原始素材的方式。

这对《三国志平话》来说尤为如此。鉴于各种书目文献看来都提到《三国志演义》的成文日期在14世纪下半期某一年，题署元代至治年间（1321—1323）的《三国志平话》刊本的再发现似乎提供了小说演化过程中的关键环节，《水浒传》和宋末或元本《宣和遗事》的多少类似关系也证实了这一假设。事实上，《三国志通俗演义》附刻的1494年序文本身也提及早年有过一部较不充足的《平话》本。[30]基于这一假说，孙楷第等学者曾把《三国志平话》和《三国演义》的相应章节作过详尽的校勘，设想他们所用的小说本子（随着情况是1522年刊本、毛宗岗评本或《志传》本）一定都来自罗贯中的手笔，而且仅仅是比现存《三国志平话》的刊刻稍晚几年而已。[31]

这种校勘的目的无非是把相称的措辞或叙述情节离析出来以证明《三国演义》的作者是以《三国志平话》作为蓝本敷演而成他那远为精巧的故事。但这一目标仍难以捉摸。事实上，孙楷第最终退而强调小说对《三国志平话》来说是"大改旧观"的结果，他甚至按照自己曾假设原有一种佚失的《水浒传》词话本的思路，觉得有必要假定有过一种臆测的《三国词话》，以此来解释小说和《三国志平话》这两者之间的差异。[32]从我的论述观点来看，论证《三国志平话》和小说之间的直接版本联系的困难倒不成问题；恰恰相反，它只是证实了如下论断：正是对原先故事素材的改造才使本书论述的明代四大奇书显得出类拔萃。因而我在下面的论析中将经常把这两种不同叙述形式中对于各特定人物和事件的描写加以对比，以便说明那同一批主人公在小说中如何具有完全不同的意义模式。

对于小说受惠于早先三国戏曲素材的估价也是如此。一方面，至今尚有大量剧本以不同程度照搬了小说的章回内容，同时还有各种书目文献著录的众多佚失剧目可以补充这点。[32]由于这些剧本主要是元杂剧，它们似乎又进一步加强了小说成书于接近元朝的 14 世纪之说。[34]但当人们检查这些现存剧本时，就会发现很少有重复迭文能指明小说是直接取材于这些剧本，甚至连故事的基本内容也常常与《三国演义》故事情节完全不同。[35]

再说，我的指导方针仍然是：发现同一批人物的早先或相似描写是一回事，而说这类材料乃直接搬抄进写作过程之物则又是另一码事。因此，我在论析《三国演义》时比较小说与剧本正文并不是为了说明小说本文与其“原始素材”的相符之处，而是为了指出它们之间的歧异。我已说过，已知写三国题材的剧本全目中除了《连环计》和《鼎峙春秋》是例外，几乎再没有别的长篇传奇剧的实例。这有点难以理解，因为我们从 1522 年至明末刊行的大量《三国演义》版本（有不少是通俗版式）中了解到，即使在 16 世纪南戏鼎盛时期，人们对三国故事的兴趣也丝毫未减。这也许可简单解释为传奇剧作家们以描写浪漫题材为时髦，尤其是写作“才子佳人”一类艳情哀史，从而挤掉了英雄题材的历史戏（正如当时正在兴起的白话短篇小说也往往偏向于忽视出自“讲史”评话传统的资料，认为后者本来就是超出了它的范围）。不过，这并不意味着小说《三国志演义》与明代戏曲间的关系仅限于它们出现于同一时代的共同文化环境而已。事实是，《三国志演义》在结构设计和表意模式方面有不少处都袭用了戏曲文学的常规，传统的评论家们也常借用戏曲批评术语来分析小说的本文。[36]

学者们如此强调《三国志平话》和元杂剧中的小说素材，其主要理由似乎来自一个普遍的观点，即《三国演义》等“奇书”基本上是通俗文化的产物。我在本书首章就试图批驳这个看法。反对这一观点的一个重要抗衡因素可于《三国演义》与有关三国时代的大量史书文献资料这种远为意义深长的关系之中找到。1522 年刊本的书名宣称它是就三国时代的官方正史《三国志》而“演

其义”之作，而且附于明清各版本的序跋几乎每篇都从一个假设出发，认为这是创作该小说的主要目的。[37]有些近代学者曾进一步比较这两部作品中一些具体章节的方法来阐明《三国志》和《三国志演义》之间的关系。[38]不过，尽管《三国志》在小说的构思中起关键的作用，但是能够表明小说是直接以正史原文为基础的真正词句借用只限于少数几个片段。这些地方包括一些众所周知的对话名句，如许劭对曹操的预言："治世之能臣，乱世之奸雄"；或刘备对诸葛亮的临终嘱托："若嗣子可辅则辅之，如其不才，君可自取"；还有一些简短的传略、史家评语等类似片段。[39]因此，在评价正史对于小说的影响时，我们必须再一次牢记：是后者驾驭史料，加以"虚写"它们，并使之符合连续叙事形式的结构需要，这一点才是这儿所关切的主要问题。

应该指出，除了属于正统的史籍经典之外，小说也从半正半野历史文献、稗官外史，甚至民间流传的历史故事中汲取材料。它们包括各种资料，从裴松之为《三国志》所作的评注（它本身也大量采自《英雄记》和《曹瞒传》等伪史书）到流行的咏史韵文，如胡曾和周静轩（周礼）的《咏史诗》，也有来自杨慎的《弹词》体诗集之痕迹。[40]

不过，连接小说与历史文献传统的一条更直接的线索可见于连续记事的编年史，这特指司马光的《资治通鉴》和朱熹的《资治通鉴纲目》，在较小程度上还有分列史事的袁枢《通鉴记事本末》。许多早期版本的小说全书名实际上已经宣扬了这种关联，它们都自称是"按鉴"的；某些序文中也谈了这点。[41]现存小说最早版本的刻印日期恰巧是紧接着多种《资治通鉴》和《资治通鉴纲目》等较通行的作品刊行之后，这似乎并非偶然的巧合——这里也包括周礼和尹直各自的评注本。周礼这个人就是小说后来各版本常引录其咏史诗的那个周静轩；而尹直就是1522年刊本《三国志通俗演义》上也引用其文字的人。[42]

最近有一些学者对这种材料在小说演变中所起的作用做了详尽探讨。他们认为，特别是《资治通鉴纲目》在《三国志演义》中

留下了印记,《演义》一方面把原始材料的历史本末加以分章分段(这一点我下面就要论述),另一方面采取《春秋》式品评标准来冷静地剖析史实。[43]

从明代迄今,关于《三国志演义》的大部分评论都集中于小说在多大程度上忠实于由正史和编年体史书重建的史事这一问题。例如,章学诚在其18世纪著作中赞美小说大部分内容都合乎历史真相("七分实事,三分虚构"),虽然他在别处又贬抑它把史实混杂于虚构的幻想之中。近来,孙楷第提出小说中的"实事"部分也带有虚构成分,而如前所述,夏志清指出"虚写"正是这部作品的主要成就。[44]不过就本书的研究范围看来《三国志演义》脱离史料或其非历史素材的地方都可看作是当时正趋成形的小说体裁要求高度掌握结构这一环的结果。我将设法在本章内阐明这些形式改造与当时正在变化的历史观之间存在的联系,我想根据明末思潮的演化背景来说明这一问题。虽说《三国志演义》与史学本身的明确关系使它成为一部非凡的"历史小说",但我们将看到本文中出现的特定历史问题实际上使它更接近于《水浒传》、《金瓶梅》甚至《西游记》,成为同一文学类型的姐妹篇。[45]

在本章的剩余部分,我将设法推进下列论点,即通过对照《三国志评话》、杂剧及同题材的历史记载,对小说的结构、意义进行详细分析之后,《三国志演义》不应被看作是一本普通的通俗叙事文,它是修改各种素材而成的一部常带有反讽意味的严肃作品。在这样做的时候,我将主要依据1522年刊本和17世纪的毛宗岗本来进行分析,但我也将凭借下列明末清初的版本:"李卓吾"评本、"李渔"评本,以及鲜为人知的《三国志传》、《三国全传》、《三国志传评林》和《联辉堂赤帝余编》,再加上一种刻印在一部《英雄谱》中的崇祯刊本。我在前面已经提到,《三国志传》的正文(柳存仁着力将它与假设的罗贯中本挂上钩),除了一些琐碎细节以外实际上与1522年刊本并无差别,还可以证明所有这里罗列的各种版本都直接来自1522年刊本(或源自某一共同的原祖

本）。[46]

唯一与底本有重大差异的是毛宗岗评本。毛在《凡例》中列举的这些更改大都属于一些琐碎细节的改动，虽说也有一些较大的整段改编：删去或另换诗词，改变许多回目，改正一些史实错误，以及增删、插入或取消某些情节。[47]我已指出过，毛改本自称是特意背离"俗本"（根据他的描述，似乎是指福建刻书商郑以桢的刻本）而重新恢复到他所谓的"古本"（或即 1522 年刻本）。[48]我将在论述中随处提及毛所作的有关更改。不过尽管有这些差异，就文学分析的角度而论，可以这样说，无论 1522 年刊本、毛宗岗评改本或甚至其他更通俗的版本，都代表了同一种底本。

最后，在我转入早已答应要对该书符合《金瓶梅》、《西游记》和《水浒传》中形成的结构模型各方面进行分析之前，我还得打最后一次岔，确认下面事实，即我们之所以能够鉴赏《三国志演义》的宏观结构框架和微观章法，在很大程度上都应归功于一位传统评论家，这次轮到毛宗岗。[49]他跟金圣叹和张竹坡一样，实际上只是在一批现成评注本的基础上建立他的那套理论的，即那些题署为李贽、鍾惺及后来李渔等名士的评注本。[50]而且应该指出，就是 1522 年刊本的一些考据性夹注中也夹杂有一定数量带着批评色彩的词语，其中有些我将在下面提及。[51]

虽然这些早期评注早已运用一些毛后来沿用的批评术语，而且如下所见，这些众多碎杂的评语中确有不少独到见解，但毛宗岗仍有远胜于其前辈之功，在探讨文人小说形式特有的错综复杂结构方面甚至超过了金圣叹和张竹坡。近来，研究《三国志演义》的学者们开始对毛的纲领性导论《读三国志法》更加看重。毛在这篇文章中补充细节，广举例证，从而进一步发展了金圣叹在早先《读法》中所引用（后又经过张竹坡的采用发挥）的结构分析方法。[52]但毛宗岗最惊人的贡献还在于他的各篇回前总评和逐行批注，可惜大多数现代读者都没有深入研究过这些材料。[53]我们着手分析《三国演义》时有毛注在手头是件幸运的事，他的不少评语都将有助于我们加深对该作品的理解：为什么说《三国志

演义》是一个写作手法娴熟、掌握高超艺术技巧的16世纪小说体裁的早期范例。

（二）

在着手论述《三国志演义》的章法构思时，我们会注意到该书和版本的总篇幅恰好分成240个分立的叙述单位。[54]不过这一共同特点在各种本子之间仍留下相当大的差别变化。例如，1522年刊本编成24卷，每卷10则；它与后来某些万历本并合成12卷，每卷20则的布局实际上是一回事；而在《三国志传》、《三国志传评林》、《三国全传》、《英雄谱》等版本中，这种叙述单元的总数转换成为20卷，每卷12则。[55]直到万历年间的某些"李卓吾"评本中，这种240个基本单位才改组成120个双则的章回，后来毛宗岗本和李渔本都袭用了这一版式，由此产生了所有现代版本的熟悉形式。[56]这种120回的长度显然有别于100回的《金瓶梅》、《西游记》和繁本《水浒传》的篇幅。但从本书论述的目的考虑，我仍将坚持认为120回的轮廓与其他奇书的100回长度体现了同样的审美对称感和可以全面理解的性质。[57]

当我们将注意力转向作品分成较小单元的方式时，《三国演义》的结构轮廓与本书中评述的另三部小说基本对应之处就清清楚楚映入眼帘。这里，现存的小说最早版本也都划分成同一样式的10则（或20则）小单元（即相当于5或10回成一卷），我们已在《水浒传》、《西游记》和《金瓶梅》的早期版本中见过这种划分方法。

我们再次发现这种机械的划分法也隐现在故事本身的内部节奏里。[58]例如，以后来120回本的回数为例（我在下面论述中都将以此为准），我们首先注意到第9回干净利落地结束了董卓的荣辱生涯，他是贯串第1个10回单元的中心人物；第2个10回单元以吕布故事为中枢重复了同样的图式，终至第19回中吕的戏剧性死亡。再往下，第39回诸葛亮在博望坡开始大展鸿图的第一阶段到第49回的惊天动地事件达到了高潮；同样，第78和79回的曹

操去世、随后天下大乱之处是小说结构划分的一个主要标记。作为这类周期运转的标记，我们还可列举在第20回刘备崛起成为一方势力赢得首次公认，第65回他终于夺取益州。接着，继魏王改称帝号之后不久于第80回他自封汉帝。诚然，《三国演义》里的10回单元节奏远不如《金瓶梅》中那样明显和连贯（但在这方面也许高出《水浒传》之上），不过仍有足够的证据使我相信《三国演义》毕竟也是以这个结构框架为枢纽设计的。[59]

奇怪的是毛宗岗似乎无视早期版本的10或12则一卷的安排，把他的本子分为60卷，每卷两回。更有甚者，不少现存的“毛宗岗”本完全抛弃这种布局的对称章法，把120回编成19卷，每卷含5至7回，这一划分法仅与1522年本的少数卷回相符。[60]除非说采用这种不等的卷回划分也许仅仅出于印刷方便而使卷的长度相等，其内含思路实际上并不清楚。毛宗岗本人在《读法》中分析作品结构时谈到他设计小说的构造骨架有所谓“六起六结”，但这种划分与上述卷回安排并不真正相符。[61]我们还应注意到，大多数以12回为一卷的闽本刊刻也较少注重这里所谈以10回为单元的结构节奏（虽然这种安排至少产生了一种10卷本）。回想到有些同貌共源的简本《水浒传》也偏离了繁本系统惯用100回长度这一结构方面的巧妙设计，我想说，这些差异标志着小说演变的较晚阶段，其时这种文体的某些形式特征或者埋没在愈见普及的大量刊刻中，或者遭受如金圣叹和毛宗岗等自有主见的评论家们编修时的任意改动。

除了小说划分成相当于本文分卷的周期运转之外，我们还可以在《三国演义》觉察出与其他三部作品总体形状相似的一些大致结构态势。我们已经看见过《金瓶梅》和《水浒传》的作者如何把他们的正文划分成前后两半截，而以第49回和50回为枢机来敷演前半部情节发展的高潮，同时又使人读来有重复作品的开头几段情景之感。[62]当《三国演义》的读者看到第60回时，他又会发现自己置身于小说中的同样时刻：曹操到作品前半部分已达到了声威显赫的权力顶点，并开始显露衰疲迹象；刘备在夺取益

州之后也终于得到了一块安全的落脚之地，这正是他一直梦寐以求的事。作者分明在这里意识到了他已到达第二次起讲之处，因而他添入了一些使人回想起故事开头的特别细节，如张鲁起事恰恰安排在第59回和60回，使人不禁回想起小说首回的黄巾起义，随后不久对桃园结义的回忆似乎是蓄意把读者的思想转移到前半部的开头部分上去。(63)

由于《三国演义》篇幅较大显然使其中心点迟于《金瓶梅》和《西游记》10回，而作为《三国演义》情节高潮分界线的“赤壁之战”刚好在第49回和第50回是耐人寻味的。人们也许会说，该事件在故事中的位置在某种程度上是历史记载的既定年代顺序所造成的。但我至少敢说，《金瓶梅》和《西游记》特别突出第50回的作法是在取法于《三国志演义》的这一结构划分。

另一个仿效该书的事例见于《金瓶梅》中西门庆在一辈子纵欲淫乱作恶多端行将结束他那罪孽深重的生命之际，为种种幻象所扰，终于死得骇人一节正好放在《三国演义》中曹操之死那一幕的同一位置上。(64)这个模仿事例特别值得注意，因为它揭示了早在《三国演义》中就已引人注目地形成了一种中国小说结构的通用模式，即小说随着情节发展的各个阶段逐渐聚集各股势力，一步步展开写实境界，到本文的中点前后越过一条分界线，并在本文约三分之二或四分之三处左右进入故事的最高潮；此后这一进程就发生逆转，注意力移向舞台的拆除和主要演员的退场。(65)这就是说，从结构角度而言，《三国演义》第78回中的曹操之死标志着它是一个阶段的重心，一些主要人物在这个阶段里相继去世：关羽在第77回，张飞在第81回，刘备在第85回。虽然诸葛亮继续主宰着舞台约达20回之久，但他在第104回的去世也还留下了最后15回这么长的一段让一些次要人物把戏演完。

至于在篇幅上较小结构篇幅的用法，《三国志演义》的一个突出特点是经常运用计数的序列事件。从“三气周瑜”、“七擒孟获”、“六出祁山”、“九伐中原”这些序列事件中可以看出作者显然对运用充满悬念的延缓叙述进程来渲染各别情节的美学效果这

一点很感兴趣，因为他完全容易做到不用系列形式而改用一两个生动事例来描述这些事件。毛宗岗注意到了这种序列事件的结构意义，而且把“连写”（例如孟获系列故事）和“断写”（如周瑜系列）这两者区分开来。[66]此外，我们还发现《三国演义》采用了《水浒传》中用三、四回写成一大情节的叙事方法，这在《西游记》中表现得更为清晰。如第25至27回单叙关羽被俘和逃脱，显然是自成一个独立的结构单元，使人想起《水浒》第23至32回专写武松故事的手法；小说后来又在第73至76回把叙述焦点退回来，同样描写关羽临终前的功绩和刚愎自大招致灭顶之灾的大情节。[67]

下面就来探讨那些作为小说每一版本构造之基础成份的个别叙事单元。我们知道，把单一的“目”组成“双目”的“回”是《三国演义》演化过程中后来才出现的现象，这符合一般的中国小说发展史。[68]这种出现较晚的构思（即以上下联形式的相称对句作为回的标题，强调每一回由两个部分组成的叙述内容中有潜在对称感的这种概念）本身对于以后中国小说美学的发展具有非常重大的意义。但就我在这里对小说结构的分析而言，还是先把注意力集中到个别的叙事单元“目”比较有用，这在许多方面来说有其特殊的意义。

首先，对《三国志演义》早期版本里这些“目”单元的探索使我们对小说与其“通俗”素材的关系有了进一步的了解。所用的七言句（一般都点明这一段的主人公及其行动）似乎是模仿元杂剧采用结尾对句（即“下场诗”）中的一个七言句来作为剧目做法（虽然它到后来通常缩短为三、四或五言的剧名）。当我们拿1522年刊本的回目与现存或以有名无书的三国故事为题材的戏文对比时，就发现240“目”中总共有15个与剧目是完全对应的。[69]这种小说与戏曲交叉的情况在《三国志平话》中更为醒目，那儿，加在现存的14世纪刻本上的40个“目”中有10个仿照已知元杂剧的剧名。[70]而且，几乎所有这些剧名在这里都以更通俗简略的形式出现。

顺便指出，下列情况也值得注意，即许多这种共有的回“目”代表了其他许多小说戏曲中出现一些老套情节的共同来源。如不少三国戏和说书段落都以某一事件三次发生为基本图式——“三战吕布”、“三让徐州”、“三勘吉平”、“三气张飞”、“三气周瑜”、“三出小沛”、“三顾茅庐”——显然都仰仗于研究民间传说和通俗文化的学者们观察所得的常见“三重效果”。(71)在中国人的传统中，以英雄“大闹”这种老套主题来构成某些情节是我们在《水浒传》和《西游记》资料中司空见惯的一种模式。(72)由此观之，我们在这里可以看出一些证据，1522 年刊本由于相对少用这种程式，它已从那些通俗素材开始倒退了。

与此同时，我们也能看出，《三国志演义》那些单一叙事单元的构造显然受到前述《资治通鉴纲目》的影响。拿有关三国时期的《纲目》条目与 1522 年刊本的回目相比较，我们发现小说措词有与史籍相近的不少例子。如第 12 回（对句的下半联）、第 25 回（下半联）、第 56 回（下半联）、第 62 回（上半联和下半联）、第 65 回（下半联）、第 66 回（下半联）和第 73 回（上半联）。(73)在第 65 回回目的第二句，毛宗岗明显改动了 1522 年本回目中的一个词使之与《纲目》原文相符。(74)毋庸讳言，这种套用的明显例子仅限于少数场合，但仍可由此看出，小说的大部分叙述骨架总的说来确实模仿了《资治通鉴纲目》的大事纲要。

在考察 16 世纪小说《金瓶梅》和《西游记》以及还有繁本《水浒传》时，我曾指出这些作品的开头和结尾部分都在结构上有其特别重要的意义。在《三国志演义》中，由于编年的历史框架已划定了三国时期的开始和结束，这一功能被减弱了。但我们仍能在 1522 年刊本的头几页综述汉末几朝天下情况的内容中看出一种类似另外三部小说里那种有开场白功能的东西，即树立一个用以解释通部作品大体含义的模式，同时也让一连串因果关系引出故事的主体内容。从这一观点看，我们知道，标志着故事主体部分开始前的“黄巾起义”这一段不仅让人们明确意识到王朝兴衰循环的道理，而且更重要的是把这种衰亡景象与汉代历史的一

些特定问题联系起来：皇朝用权不当、特权集团（宦官、皇亲国戚们）败坏朝政、朋党之争和个人权欲引起内乱等等所有这一切先后都在小说正文中得到了反映。[75]

此外，我们也能看出，该小说开头10回单元跟《金瓶梅》、《西游记》和《水浒传》各延伸长达开头10回一大部分的引文一样起着开场白的作用。这样，董卓骤起骤落的昙花一现生涯并不是作为一个孤立的历史奇闻写进小说的，而显然是为曹操以及后来的篡位夺权者提供了一个鲜明的样板，而这恰恰占据了小说头10回的篇幅。

应该承认，《三国演义》开篇部分的结构功能没有像其他三部作品那样紧凑连贯，但这个事实本身也许有其特殊的意义，因为就是在这一点上，《三国演义》迥异于带有冗长但与正文内容牛头不对马嘴序言的那部公认为它通俗素材的《三国志平话》。[76]后来的编撰者们也许受到了《金瓶梅》和《西游记》问世时这种长篇小说文体的形式特征已经固定下来的影响，都似试图扩充引文部分以改善《三国演义》本文的美学基础。例如有一种版本企图把1522年刊本那种郑振铎曾经称之为“单刀直入”的破题言词（“后汉桓帝崩”）加以柔化，附列了一张汉代历来各朝的名单。[77]题名《三国全传》的闽本从盘古开天地一口气写到汉代，历数中国各朝代的兴亡循环，并将引文一段归入正文本身，与开头部分衔接起来。

目前普天之下大家阅读的小说定本是直到毛宗岗出来才完成的。毛给作品加上了咏叹人世虚幻卷首诗词，又增添上“天下大势分久必合，合久必分”那句今天每一位中国小说读者都熟知的格言。不过就连这点也不全是出于毛的首创，因为这首词似乎逐字转抄自杨慎《廿一史弹词》集里秦汉史部分的一首开篇韵文。[78]我至今未能确定合分循环这一格言的确切出处，但我在一部流行的史书《袁王纲鉴合编》的序篇《读法》中见到过非常相似的套语，毛宗岗想必是熟悉这书的。[79]对我的论述来说，最主要的是毛宗岗对小说开篇的处理似乎反映出他深知趋于成熟的文人小说体

裁规格中引文部分的美学需要。

至于小说的结尾，那又是由这一段历史时期随着晋朝建立而告终一事预为决定的事。不过，当那个了局将至之时，我们从作品透露出来的一种行将终结的情调里，仍可觉察到作者对这一部结构意义的深刻领会。一种用来标示这部小说结构骨架即将完成的具体手法，是在作品结尾部分经常提及远在众多章回之前标志小说开篇的原文细节。例如，久被遗忘的姓名李傕和郭汜等在第112回重被提及，[80]第115回里再次提到"十常侍"，第118回出现结义兄弟的另一事例，接着在下一回里又出现黄巾，使历史的循环进程至此绕了一圈。[81]同样，在第114回里曹髦大喝"吾乃天子也"一举似乎也跟第1回刘备幼时说过类似的话遥相呼应；还有，第120回里我们再次见到铁链锁船这一早先小说高潮里用过的策略重演。[82]

毛宗岗在不少地方提醒我们注意重述叙事内容这一手法；他在第115回的一条批语中把它看作是一条基本的结构原则，在《读法》一文中他又进一步阐明了这一章法。[83]毛宗岗敏锐的"结尾意识"导致他把第120回的回目修改成"降孙皓三分归一统"以表示历史循环的完成，[84]尽管他如同我所检查过的其他所有版本那样仍原封不动地保留了结尾那首概括全书的古风诗。

如上面各章所述，文人小说运用的各种收场方法不仅仅是一套机械特征，而是每部奇书都在其脉络贯联之处编入正文中形成作品本义的模式。《三国志演义》也是如此，小说结尾有某种是非了然的意味：正文主体中隐含的复杂伦理道德问题到末了都眼看变得简单明朗了，一再出现的非分恶行或愚蠢之举一个个直接导致自我毁灭。这样，毛宗岗得出结论说，为了使有天道报应不爽的美学效果，故事结尾不得不拖延到魏最后灭亡以抵偿曹操篡汉之罪过。[85]反过来说，《三国演义》的结尾也与另外三部小说一样，使人感到当初简单化的因果报应印象终于被徒劳无益的笼统概念所淹没——这种茫然之感因诸葛亮之死所引来的那股尖锐反讽意味而变得更加突出浓烈，很难被并非最后得救的一个新的短暂循

环之开始所抵销。

我们在另外三部小说中所见整体结构图案的最后一个领域是某些时空模式的运用。在《三国志演义》里，天下三分这一事实甚至早在该书前半部三国鼎立局面真正形成之前就支配着小说的空间布局。不过在这固定的框架里，我们仍然觉察到一些看来出自作者之手的任意变动事例。如在整部小说中，我们能观察到某种循环往复的进程，头 30 回情节的中心活动场所在中原京畿地区；接下去 30 回中的多数章回里，舞台移至长江流域；之后，在与此相当的篇幅里，情节围绕着西蜀一带，直至蜀魏最后决战，地点再往东转大多数鏖战都在两国之间的山区里进行。

另有一些地方，三国鼎立的大格局偶尔纠缠在一起，使叙述焦点在个别章回里一一游移于三个关键地区之间；这一手法进一步表明作者驾驭地理背景的能力。(86)这类空间布局的例证见于曹操扫荡袁绍三个各怀贰心的儿子统领下的残余叛军之后，深入东北大平原以巩固其后方的详尽描写——它后来成了诸葛亮同样为解除后顾之忧而深入西南丛林地区平服孟获之役的缩影。(87)

作者熟练操纵小说时间结构方面的能力在正文中看来比运用空间安排更胜一筹，这与一般认为故事既来自日期明确的历史资料，作者在这方面就没有任意取舍改动余地这种想法正好相反。例如，最近有学者曾提出了一个小说时间结构的大致方案：头 10 回和最后两个 10 回都覆盖了 20 多年的历史岁月，但这一速度骤减至每 10 回仅占几年，而到了小说的中心部分，每 10 回只写一两年间事，直到接近结尾几段时才又加快了速度。(88)这个模式在这儿特别使我们感兴趣，因为这与本书第 2 章所描述的也是中央部分叙述速度放慢的《金瓶梅》“20—60—20”章法正相类似。

在其他三部小说中出现的时间布局之另一重要方面是把小说关键场景与四季循环中富有意义的时节联系起来。可想而知，这种手法最多用于故事中明属虚构的情节。例如，刘备揀在白雪皑皑的时节二顾茅庐以及在春光明媚时作第三次成功的访问都不是史有明文记载的细节。同样，有萧瑟秋景的点缀给第 74 回开始的

关羽败死一段平添一股凄凉之感。作者在描叙诸葛亮殁于五丈原一幕中特别突出了这一印象，在那一片段里，中秋节的惯用主题，包括把那浑圆而又寒冷的满月这一核心象征写进小说正文的做法不免令人回想起《水浒传》中鲁达圆寂的情景。[89]

不过驾驭时令季节的最突出范例还是对元宵节这个特殊日子的妙用。我们已看出这个节日对16世纪小说艺术来说有着独特的丰富联想。在《三国演义》整部作品中，这一佳节的狂乱气氛明写了三次，每次都给一些耸人听闻的事件布置好背景。第23回中，吉平与董承图谋毒死曹操一事就发生在这一天；还有第69回又发生了别一起暗杀未遂事件（牵涉到吉平的儿子们）。关于这后一起事件，毛宗岗给原文补充了“真个金吾不禁，玉漏无催”一句以点明他意识到这一天有警备松弛之类的联想。[90]后来，在小说头绪纷繁的结尾部分里，作者又于第119回将元宵节定为鍾会和姜维发动宫廷政变的时间，终至天下大乱，从而迎来一个新循环的开端。

我们还能点出小说时间安排上用来标榜这一文体特有的结构操纵之法的另外几个方面，那就是涉及叙述缓急及情节序列的调节问题。我们已注意到，小说叙述时间与历史真实年份之间的比例，在小说较大结构段落中按一种可以窥见的图式有所变化，而且从本文的较小单元上我们也能觉察出类似的叙述速度变化。[91]最明显的事例当然莫过于对刘备三顾茅庐的处理了。因为，正如不少学者所说，小说中这一情景的演述无论在篇幅或细节数量上都远胜于《三国志平话》及各种戏曲素材。[92]毛宗岗在第36回和37回详细论述了作者如何拉长头两次拜访的讲述，在第38回又敏锐地指出，小说许多处引起悬念的主要因素就是靠插入次要材料以延缓情节发展的速度。[93]这种故事叙列顺序也经常是毛宗岗和其他传统的中国小说评论家们所留意的问题。他们指出作者如何常在“百忙中”腾出手来插叙一些似乎离题万里的材料，即所谓“忙中闲笔”。[94]有意打断叙述连续性的其他事例还有中途插入补充材料（“补”）或偶尔运用倒叙等手法。[95]

当我们转过来考察更为精细的文理图案（即我在阐述《金瓶梅》、《西游记》和《水浒传》时称之为“叙事小结构”特征）时就会发现《三国志演义》具有与16世纪文人小说共同的构思和写法，使它属于这种文体又多了一个根据。小说在该分析层次上的组合原理可能就是我所称的“形象迭用”，即特意重复各种篇幅不同的叙述单元使之在正文的总体结构骨架内具有一种紧密连贯之感。每一位《三国演义》读者迟早会意识到这部宏大著作原来是由少数重现的单元组成的，他对这种常见模式的无休止重复有时甚至会感到不耐烦。胡适就是这样一位读者，他谴责这一特点是作家缺乏想象力的明证，特别是在小说分明不来自史书的虚构情节里更是如此。[96]同样，“李卓吾”本的评注者似乎是阅读到小说的最后几回失去了耐心，抱怨说：“读《三国志演义》到此等去处真如嚼蜡，淡然无味，……都是说了又说，……”；他在另一处又写道：“读《演义》至此惟有打顿而已，何也？只因前面都已说过，不过改换姓名重叠敷演云耳”。[97]因此，《三国志演义》里出现这种明显的重复迭文（其他三部小说也是如此）与其说是表明作者在叙事方面智穷力竭，倒不如说那是它所以成为不朽文学名著的关键手法。这里有必要对几种不同类型的重复图式加以区别说明。

首先得承认，小说中很大一部分重现人物也许只是由小说题材的实质所规定了的现象。由于历史情景和事件本身的频繁重复发生，因而在小说中几乎是无法避免同类场景的重现。在皇城及外地州郡的宫廷堂室内，我们目睹一连串国宴、皇苑狩猎及游乐、政策辩论以及大臣呈递奏折苦谏的场面。这种可想而知的朝廷事务和宴庆活动常常因出现毛骨悚然的凶兆而动人心魄，而且它们照例以暗杀、宫廷政变、强迫迁都或洗劫京城等各种事变的形式告终，有时候甚至是露骨的篡夺王位，后者通常是，沿着一系列熟悉的程序完成的。[98]特别令人难忘的重现情景是忠臣冒死苦谏或那些心善意志弱的君主在紧急关头犹豫不决，以致贻误时机、无可挽救。[99]

在外面战场上，我们可以看到一系列兵法全书中关于当时战

争的种种阵法兵机，但通常是相对来说可以预见的固定模式，最常见的是在序幕性的小规模交兵之后随之以两军全体对阵，互相辱骂，两边各出骁将个别交锋，接着就两军混战厮杀。除了这种缺乏调动余地的正规交战外，还有一系列更加诡计多端、变化莫测的军事行动——埋伏、劫营、背叛、筑垒固守以及随后的围城、烧屯，还有更加不择手段的各种奸计：诈降、伪造信件、送假情报以及诸如“美人计”、“反间计”或“苦肉计”等等——所有这些多得似乎都要达到丧失任何欺骗作用的地步。[100]有时候特定的战略兵法被表现为个别英雄人物的独特标志（例如诸葛亮惯用锦囊暗送密令，他惹人注目地安坐在小山上以激怒敌人的做法，或在混战时刻他忽然身穿道袍，头戴纶巾，坐着古怪的四轮车出现等惊人之举），它们也常在鏖兵场面中给人同题屡做的印象。[101]

主题重现这同一的因素也可用来说明小说在人物塑造上的反复迭用的写法。在小说中扮演角色的几百个人物除了少数主角外，都能轻易归纳为一批重复出现的人物形象，与其说是固定的人物脸谱，倒不如说是人类行止的重现模式：如威风不减当年的老将，对主子至死忠贞不渝的高尚谋士，骄横傲慢的主将，膂力过人的莽夫，等等。[102]毛宗岗对小说中人物塑造最成功的脸谱取例于一大批按其品质和能力分门别类列出的二流角色时似乎正是明指这一迭见现象。这张名单包括：未卜先知、料事如神的谋士，如郭嘉、程昱、荀彧、贾诩、步骘、虞翻、顾雍、张昭等；冲锋陷阵、勇悍莫当的猛将，如马超、马岱、关兴、张苞、许褚、典韦、张郃、夏侯惇、黄盖、周泰、甘宁、太史慈、丁奉等；才思敏捷、聪明过人的曹植、杨修；隐士崔州平、石广元和孟公威等等。[103]

这种成文因素的迭见现象也见于一些推进叙述的特殊措辞和套语，这与其说是由作者本人制约倒不如说往往是由材料性质决定的。如每逢宫廷议政场面几乎都是由“一人挺身”几字引出一场戏剧性的唇枪舌战，而在战场上，每一场恶战似乎总少不了一支奇兵突然到来，而用以引这支新军出场的套语照例是“忽见一彪人马”。若把这种固定套句的用法说成是原始素材原系口头说唱

文艺的证据或把它们看作是指小说有某种“史诗”性质的话，那可能过于牵强附会。但我们应当认识到，运用这种套语并不完全是无缘无故的。它们穿插于小说正文中常常似乎起到一种特殊的结构功能，用来划分叙事文中的重要落段。(104)

我们可在《三国演义》中窥见的第二类迭写单元包括小说所由出的文学传统既定程式，而不是那些代表题材之重现主题因素的方方面面。我已经论述了小说的许多基本叙事单元“目”与通俗小说、戏曲传统的老一套题材相一致的事实。(105)其中特别醒目是《三国演义》中常见的那些场景也屡见于其他小说，尤其是在《水浒传》中。如小说开篇的“兄弟结义”一幕（书中好几处重复此事）就是中国英雄故事的老套成份。还有以“义释”俘虏或“智取”敌城等图案为主的场景也是如此。(106)同样，连续出现的超人体力事迹之例——如第 54 回里刘备用剑劈开一大石块或在第 34 回里奇迹般地纵马跃过檀溪——常常似乎是一些孤立的叙述单元，与其把它们理解为小说上下文的衍绎，毋宁看作仅是民间传说的题材。另外有一些务必提及的题材如那种带有预兆性的“狂风”常引出众多的戏剧性场景也是这个意思。(107)

不过，这些由于传统联想制定的重现模式并非本书的论述要点，我主要想讨论那些形象迭用原理足以使作品本身的结构首尾连贯之例。譬如，第 111 回重演帝王被迫迁都的戏剧性情景（我们在第 6 回里初次目睹其事）是用来强调小说起结两段间结构上的前后呼应。举一个更切近的例子，第 68 回里道士左慈以法术戏弄曹操一幕无疑是模仿第 29 回于吉鬼魂向孙策索命事件，它也造成结构上的呼应，使正文整体一气呵成。(108)

在探索小说这一方面的艺术时，我将继续着重依据毛宗岗的评析。毛在《读法》一文里盛赞《三国演义》中他称为“结构”的章法，说它使各种成文因素达到了炉火纯青、首尾感应的境地，“前能留步以应后，后能回照以应前”。(109)在随后的一些回前总评和行间夹批里，他以“常山蛇阵”这一军事比喻来继续发挥这一观念；他还指出全书的叙述线索环环紧扣（尽管首尾两部分的例

子更引人注目)。[110]这样，毛的"结构"概念就显得与我称之为"文理"(即小型迭用单元交织，使叙述文章行文紧凑、本意连贯的"小结构")的东西变得更为接近。

毛宗岗在《读法》中建立的一些看来只是十发五中的分析论点似乎只有在我们注意到它们都从各种不同视角观察、常常基于重叠叙述这一基本概念时才能比较明朗地看清它们指的是什么意思。其中一种分析角度是注意在正文中预先埋下伏笔，使之预示或导致后来发挥具有同样或相关意义的重要文笔。毛宗岗在"隔年下种，先时伏着之妙"这一条目之下的小段文字明白无误地陈述了这一功能，这就是他在下面评论中以熟悉的"伏笔"一词所指的批评观念。[111]同样，在《读法》中用"将雪见霰，将雨闻雷之妙"这一比喻来描述的笔法，其作用显得相当于"引"，即毛宗岗在多处行间评批中以"张本"和"小样子"等术语所点明的、以早先插入的特定细节或甚至详述故事人物或情景为前导的写作手法。[112]毛宗岗所用的另一个关联术语在这里特别有意思(因为我们已提及张竹坡也常常用它)，那就是形容紧密衔接的木工用语"榫"，它也许可理解为是"伏笔"和"引"两种作用的结合写法。[113]

逆向观察一下这些模式，我们就能看到，毛宗岗在《读法》里对叙述文理进行讨论时强调的不少条目都着眼于作者把相同或可比的形象放在后半部来映照早先的事例。传统小说评论家们一般都使用"回照"、"影带"和"照应"等术语来指示这种功能；毛宗岗的《读法》中标以"浪后波纹，雨后霡霂之妙"的条目也集中探讨了这些图案。《三国志演义》的其他评注本还常用"余波"这种相同的比喻来强调那种事后补文的效果。[114]我们早已看到这种特殊功能如何在正文靠近结尾处扮演了甚至更重要的角色，在那儿经常回顾故事开头处的一些细节因而更增加了终局结文的美感。[115]

毛宗岗在运用形象迭用的原理时自己对这一原理的本义作了深入琢磨和大胆发挥。其中之一方面是前已提及、毛称之为

"连"和"断"的相关情节连叙与否问题，这一概念在《读法》中以"横云断岭，横桥锁溪之妙"为标题的条文及无数夹注批语中谈得很详细。[116]总之，"隔年下种"的观念实际上是间断迭叙的又一例子，即普通所谓"遥遥相对"的章法。[117]毛也提出有些形象用的实例是分开孤立的，因为它们贯通一系列事件标志着逐渐加剧的过程，他称之"加一倍"写法。我们早在张竹坡分析《金瓶梅》的错综复杂结构时就见过这种写作方法。[118]

如在上述各条目中所看到的那样，行文衔接功能足以产生一种紧凑连贯美感一事主要依赖类比故事人物的相似性。下面我将要探讨一下《三国演义》里第四种形象迭用，这儿强调的并非对比事物的相似处而是转向它们的差异。当然，由于所有类比事物内部都包含相似和差异，这一程式中究竟哪一方面占上风往往是凭主观决定的。不过我们在《三国演义》的迭用结构中仍能分辨出某些似乎不是相似之处而是差异一面成为核心问题的事例。如第28回关羽护送糜夫人和甘夫人逃离曹营、第41回赵云救两皇嫂和第55回的孙夫人脱身这一连串事件中，得救的几位刘备夫人似乎成了主导因素，即把个别事例连成一体的形似模型。但是考虑到曹操、刘备和孙权同出一辙的崛起或迭写吕布、关羽、张飞等猛将相继受辱这样一些事例时，我们可以说，有意进行含蓄对比的可能性比并存结构连接功能更重要些。[119]

毛宗岗阐释《三国演义》这一特殊方面的论述最令人感兴趣。《读法》中"同树异株，同枝异叶，同叶异花，同花异果之妙"和"奇峰对插，锦屏对峙之妙"这两长段就是专门阐述文中一再重现事物之异同的轻重写法。[120]前一条的论述集中阐述了"犯"与"避"这一对意思相反的词，而后一条则说明了"正对"与"反对"的区别，这些都是他在夹批中常用的术语。[121]参照特定的人物对称的结构意义，毛宗岗在《读法》另一段标为"以宾衬主之妙"的评论及不少行间夹注中再次强调了这类成对比事例的用法。[122]

我还得提一下这类写法中的最后一批例子，它们并不是始而

相似后转为各异，而是有一种最终趋同感，它能削弱相关人物鲜明对比的早期印象。《三国志演义》读者对小说人物和行动所形成的很多通俗意象都基于对那些英雄主角的独一无二和无比高大的感觉，所以指出下面这点就显得格外重要：小说中无数最令人难忘的英勇业绩件件都由于作品中反复出现形似的举止因而有意无意地减弱了它们的独特感。如第 42 回里张飞在长坂桥的壮举又在第 64 回另一次护桥战中重现；还有，刘备跃马过檀溪一幕在第 67 回也由孙权重演。同样，当我们看到别人用魔术助战或观天意定计时就连最脍炙人口的诸葛亮某些业绩看来也为之失色。[123]异中有同这一原理似乎也在另外一些事例中起作用，当某个为独特情况所认可但却疑为欠明智的缺德之举早晚会招致一系列类似行动出现，终至大大削弱为这种缺德行为辩护的理由。如第 75 回孙权“暗取”荆州分明是对当年刘备夺取同一城市一事的反讽影射。同样还有曹丕、刘备和孙权在第 80 回里相继称帝的对称关目。其加冕场面的相似重复之感使人们难以分清三个人这么干的动机理由究竟有何区别。[124]

（三）

在这一章的其余部分，我要特别留意作者如何通过形象迭用的反复运用充分揭示其异同的方法来烘托出其中反讽影射的层面，而这正是我推想的是阐释这部奇书的关键。不过，我首先要对这部小说中制约作品本义的某些其他修辞因素作一番简略的考察。

我在本章开头处曾承认要设法把《三国志演义》与《金瓶梅》、《西游记》和《水浒传》等 16 世纪文人小说体裁挂上钩会有阻碍，原因是它基本的叙述媒介跟其他三部著作明显不同。尽管 1522 年刊本也冠以“通俗”之名，但《三国志演义》基本上是用简易的文言写成的，只是偶尔也杂用些白话口语。[125]1494 年序针对这种不文不白的情况，说它“文不甚深，言不甚俗”。还有明代的目录学家高儒所描述的“非史氏苍古之文，去瞽传诙谐之气”，

想来也指的是这同一个本子。[126]有趣的是，1522年刊本中有白话味道的词句一般都见于"直白叙事"的段落而不是在直接引语中，后者则大多是纯粹的文言。

同时我们应该注意，1522年《演义》本确实杂用某些说书人的口语词汇，包括定型的回末套语如"未知性命如何，且听下回分解"以及起讲新内容的开场白"且说"等语。[127]值得注意的是《三国志平话》据说与口头说书曲艺有直接联系，但它却只是偶尔采用了这些口头禅，虽然它们也出现在其他现存的《平话》本中。[128]

毛宗岗则把这些回末与回首的套语划一化，并添入"话分两头"或"话休繁絮"等结构标号，使正文与后来的小说体裁形式更为协调。我们至少在这个特殊现象中又得到一个例证，常被视为与通俗说唱之间有联系痕迹的白话口头禅只是逐步和有意识地被用到新兴小说文体中去的。

如前三章所述，16世纪小说文体的第二个修辞特征是把诗词韵文用于故事叙述正文中的行文手法。我们在论述《金瓶梅》和《西游记》时已看到一些对原属通俗曲艺诗词的创造性用法。我也提到过《水浒传》全本中穿插的诗词迄未获得评论家应有重视的话。至于《三国演义》的情况，有人设想该散文小说的演变与某种通俗诗体有关，就是说，原文出自附于唐代诗人胡曾的咏史诗中各条散文体的评注。[129]这一因素的重要性虽然被夸大了，但历史题材的通俗韵文与"演义"体小说的演化之间有联系则是显而易见的，尤其是鉴于胡曾等诗人的大量诗词被编入1522年刊本(以及后来各版本)一事，也可从该小说在发展历史上与周礼的咏史诗以及杨慎的弹词之间的联系中看出。[130]虽然这种质朴的措词和这类韵文可想而知的节奏通常标志着它是与通俗文化有联系的产物(即使它们时或出自如杨慎之类文人之手)，而插进这些署名为"史官"或有名无名的宋代学者们诗词的最后结果除了延缓和分段等结构功能之外，其实效似乎是为了求助于古典经籍的权威。如此设法增强历史真实感与《水浒传》和《西游记》纯凭民间才

智的想象力的作法适成鲜明对比。[131]应该指出，《三国志平话》也引录了 26 首体裁相仿的诗词，其中有几首也标明是“史官”手笔。这些诗词有不少重见于 1522 年刊本；最有趣的是一首署名为苏轼的颂词，《平话》本把它奇怪地放在马谡失街亭之前，而这同一首诗在《演义》本里则列为诸葛亮去世后的颂词之一。[132]

毛宗岗在重编小说时把 1522 年刊本的 400 多首诗词删掉一半，而这剩下的数内也只有半数是原封不动地移用过来的。他嫌所谓“俗本”中滥用的周礼咏史诗“俚鄙可笑”，收录在自己本子中的诗限于唐、宋名家之作。他在选诗时特别重视杜甫的作品，都把它们放在关键性的地方。并且，他还乘编辑之便，在正文的两个地方不揣冒昧地搀入了自己对这些诗词的评释。[133]这种对唐、宋诗词的重视，如前所述，可能反映了嘉靖以后品诗风味的变化。但它同时也表明毛宗岗本人在处理小说这方面修辞结构时渴望保持一种不朽的权威感。[134]

在考虑小说中插入诗词一事的修辞效果时，人们必须同时承认，这些诗词所表达的观点显然偏向于对小说主人公的流行看法，一般都是戏曲或说书中一些熟知的形象。这在小说中最先出现的两首诗中就已经很清楚了，它们赞扬的偏偏是张飞和关公而非刘备或曹操，后两人早就直引他们出场，全未添上诗词的光彩。这些诗都符合那前两员武将英雄的通俗形象。这种诗词既很少反映正史传统的批评态度，也全无小说塑造的形象所具有的反讽意味。

然而这样引用大致偏于一方的诗词在很大程度上为小说中同时全文引录书面文件的做法所抵销，那些文件主要是表奏、诏书、私人书札以及正式谏词。《三国志演义》引录这些材料的做法并不独特，但其引录之频繁和篇幅之大再次显示出它不同于一般白话小说，特别是有别于其余三部奇书。[135]姑且撇开这些材料用以中断和延缓叙述进程的结构功能以及它提供一种历史真实感的虚架不论，我们在目前讨论范围内可以看到，这些长篇累牍的引录对小说中的事件足以提供一种比较均衡的视角，因为它们在不少问题上完全代表了互相抵触的观点。

这就又回到我的论点上来了，即文人小说始终坚持运用反讽写法来表述书中蕴义作为它的首要修辞原则。在前面各处论述中，我曾把虚构叙事艺术中的“反讽”这一术语界定为作者用来指明小说本义的表里虚实两方面严重歧异的一整套结构和修辞手段。它常常以大相径庭的形式出现：一方面有登场人物的幻想和期待，另一方面则是后来现实的意想不到局面。在前面论述过的三部小说里，这种反讽意味每一部都从多少不同的视角反映出来：《金瓶梅》里的挖苦贬损，《西游记》里的寓意影射，而《水浒传》则是针砭流行的奇谭和老一套的人物形象。

至于《三国志演义》，由于它是属于历史小说范畴，因而那反讽修辞法又显示它自己特有的形式。《三国演义》里的贬损意味无疑大半来自政治生活中的固有矛盾——口与心、意与事之间的巨大分歧——这些原都是历史的本来面目。这在三国一代，以它群雄争夺天下的特殊环境就表现得尤为真切。所以三国时期就成了史论文章的绝妙题材，其中不少都果然被引用在 1522 年刊本里。[136]

不过，我们必须小心谨慎，别把史实中固有反讽感与作为文人小说体裁特征而有意识运用的反讽辞法混为一谈。既然《三国志演义》与编史传统有着多方面的联系，毛宗岗等早期评注家们在小说中发现不少史书本身常有反讽表现的例子就不足为奇了——他们称之为“曲笔”、“史笔”，或更狭义的“春秋笔法”。[137]我在下面对小说的详细诠释中，将经常有机会提到小说作者以史官的“曲笔”传统，运用醒目的措词把读者的视角巧妙地引向高尚意愿和英勇业绩的单纯表面与历史判断的潜在复杂性之间存在的差异。虽然与另外三部小说相比，《三国志演义》有其历史素材的特殊性质，在使用诸如专有名词的纪年顺序等那些细节方面享有的较少回旋余地，但作者仍运用各种手法从穿插几个含意深远的字样到引录言论之类的较大段落来扩大其反讽视角。[138]不过，为了并论《三国志演义》及其他三部明代奇书起见，我将再次把注意力集中于把作者如何运用正文中形象映衬和情节起伏等写法所

由产生的反讽，也就是主要通过故事中重现人物之间产生反讽意味的呼应效果上。[139]

既然要识别叙事文中反讽一事必然有赖于推想作者的原意，我们就得在此先就作者对三国一代中心历史人物的爱憎偏袒问题取得一致意见。从明、清迄今，认为《三国演义》作者在谁是正统的争端上看来大致站在蜀汉一边，因而采取“崇刘黜曹”态度这样的论争文章已经是汗牛充栋。[140]这一态度与我前面的看法完全一致，即认为小说一方面受惠于《三国志平话》和戏曲等民间通俗素材，另一方面又取材于各种历史名著，尤其是《资治通鉴纲目》一书，而在这一点上一切资料都是众口一词的。

不过，这种倾向使不少现代学者在如何解释小说正文对整个蜀汉事业和刘备个人似乎采取反讽影射的写法方面感到迷惑不解。胡适等人就断言这些段落仅仅是作者写作上的失误，未能传神地表达自己心目中的真正意向。持这种观点的还有鲁迅、孙楷第和郑振铎，最近不少国内学者又提出了这个见解。[141]不过在另一处，胡适不无歉意地辩解说，作者在继承正统问题上不过是随波逐流、拾人牙慧而已，而这并不妨碍他采取损刘利曹的写法。[142]夏志清有力地批驳了将《三国演义》看作是一部意欲吹捧蜀汉而未获成功的作品这种简单化的读法，并以罗贯中对历史进程和人类本性的深邃洞察力来给正文较隐晦的方面作出解释。[143]

考虑到本书的论述目的，我想指出，这一问题看来出现含糊不清实际上恰恰表明《三国志演义》是一部符合文人小说体裁格局的作品。一方面，当我们将《三国志演义》与《三国志》、《资治通鉴》，尤其是有关三国时代史论文章中的历史观作一比较，就会发现小说对刘备成败的描述分明采取较为同情的态度。[144]即使是《资治通鉴纲目》，在正统问题上毕竟也很少公开作出支持刘备的姿态。另一方面，细致的比较就会显示出小说中的主人公形象与通俗故事的戏曲中的简单化英雄脸谱在细节处理上有着明显的差异。鉴于后来毛宗岗为了维护他在《读法》一文首节中以论战气势所表达的正统观点而对小说正文所作的种种修改，1522 年刊

本原文在这一点上的贡献就更加明显。[145]小说既十分同情这些家喻户晓的英雄，又想摆出一副正史的客观面孔，这种模棱两可的立场最后就出现了贯穿作品首尾的反讽影射。跟其他三部小说一样，我们在《三国志演义》也看到一种通俗意象与古典文学传统特有的思想抱负两者并存的反讽现象——那就是既不一味吹捧，也不刻意吹毛求疵，而是通过一系列正反事例去探索历史成就的参数。从这种角度，我将着手论述小说主人公的反讽描写——先是逐个地进行，然后探讨它们在结构群体中互相映衬的情况——兼及小说人物形象与正史和通俗素材发生歧异之处。

（四）

我将按故事进程本身的顺序先从三位结义兄弟中的关羽着手论述，因为他的情况呈现民间流行的看法与文人小说塑造的形象间的最鲜明对比。[146]对任何一个不是单凭戏曲舞台或从说书人那里得到先入为主的印象，而是通过对《三国演义》正文进行认真研读之后作出判断的人来说，都不难看出小说中的关羽并没有作品刊行时民间传说的那种天神本相。[147]关羽后来成为中国庙堂内众神之一这件事很难在小说中找到答案，它只是到了他作为一个世俗凡人的业绩终了之后才有所反映。[148]现代评论家一直试图从各方面对这一歧异做出合理解释，但我在本书探讨范围内只想提出来说，它是对原始素材以批评的眼光刻意进行修改的一个极好事例，而这种手法我认为正是明代文人小说发展的关键因素。[149]

小说刻划关羽并没有像人们期望的那样夸张他的身材和武艺。我们只看到第1回里有一段抄自《三国志》的寥寥数语描写介绍了他有威严体型和出众貌相，还有正文中第一首分明出自俗曲的诗就把他和他随带的“青龙刀”混为一体了。[150]但颇为奇怪的是，这些特点在随后的情节里就很少强调过。小说倒是着意写他较难捉摸的精神面貌：第5回里斩华雄一节无比自信和第25回至28回的身居曹营心向汉等处。毛宗岗在《读法》中把关羽奉为“三绝”之一的那一段着重谈了这种特性，而且在一大串赞誉之前

冠以“大节”这个词是不无深意的。[151]毛宗岗提及这后一种品德尤其令人感兴趣，因为该词通常指《水浒》好汉形象中那种不近女色的品性（在下面几个地方还将论及这点），虽然1522年刊本实际上很少可作这方面例证的故事情节。[152]不过，毛氏显然感到这一点必不可少，因为他坚持把“秉烛达旦”的情节插入他的本子来烘托关羽的这一方面画像。[153]小说中描写关羽主要英雄伟绩的那些事例——如“刺颜良”、“千里独行”、“五关斩将”、“单刀赴会”等情节——大多与戏曲和民间说书中的定型故事相符。[154]这就使这桩事情更有意义，即几乎每一件事迹中都能觉察到一种反讽情调或一种是非两可的暗示，显露出作者想透过威武勇猛的表面去探摸其底蕴的用心。

关羽性格中最明显的“问题”就是“刚而自矜”，这是《三国志·关羽传》最后对他作出的评语。小说作者把这评语移至第78回借诸葛亮之口说出。[155]当然，一身傲气对一位英勇善战的武将来说固不足为病，民间传统看重关羽这种高傲自大风貌想来也是基于此意。但在小说里，这个形象的可敬方面被毁损无遗，作者着力描叙在一系列情景中关羽的刚愎傲慢不但使他不能信守诺言，而且最后招致自身的灭亡。

关于他无敌外表下存在着的弱点，痕迹早在小说篇首就已开始暴露。例如，在第5回关羽温酒斩华雄的著名情节之后不久，他的无敌战将形象就因与吕布对阵不力而受到损害（那场战斗有他两位“兄弟”戮力同心相助也无济于事）；到了第31回，他同样败于曹操的兵马。即使是在民间通称为“单刀赴会”这一妇孺皆知的情节中，关羽的英勇形象也不是完美无缺的：他仔细安排好救应部队以防自己发生意外。小说中这个细节在《三国志平话》里是没有的。[156]

关羽那个单枪匹马战将形象的涵义由作者在小说中描叙他经常与他同僚们闹别扭场面而使之栩栩如生地呈现于读者面前。最明显的一次莫过于他在刘备称汉中王时听说自己与几位战友并列为“五虎将”的愤激反应了；这个情况也见于他与张飞的紧张关

系（他好几次与张飞作对），以及他对诸葛亮总是耿耿于怀很难合作共事。[157]关羽是否一开始就因刘备三顾茅庐请诸葛亮出山而心中不快这一点各种本子有不同的说法，但这两人之间的紧张关系则是在不少情节中都能够清楚地觉察到的。[158]

尤为重要的是关羽经常对老将们流露出蔑视之情，每当听说他们不自量力要与他交手或甚至并肩参战，他都会感到有损于自己的体面。这种态度在第 53 回里他瞧不起黄忠一例表现得很突出。随着他自己在小说中年岁逐渐增大（他被杀时是 58 岁），这种对老将倨傲逞能所含的反讽意味就愈来愈引人注目。

自从第 73 回刘备称王时起，关羽形象的恶化就急转直下了。在那一回里，他为自己被列为"五虎将"之一伤了自尊心而大发脾气，还有，他高傲地拒绝孙权为其子求婚，随后就做了一个极富于暗示性的梦，梦中他被野猪咬伤了大腿，醒来犹隐隐作痛。[159]自此以后，他那无比自信和逐渐消衰的体力之间尖锐的对比就越来越明显了。虽然作者没有直写关羽的日益年迈，但读者还是能从第 74 回关平苦求代父迎战庞德一事中意识到这一点。[160]这种情况在第 75 回关羽刮骨疗毒、谈笑自若这一家喻户晓的情节里达到了它的顶点。[161]这一幕确实是反映关羽坚强意志力的最好范例之一，但它同时也是他末日临头的前兆。这次手术后不久，我们获知这个创伤严重削弱了这位逐渐年迈将军的身体。他的继续自我吹嘘和不愿服输都掩盖不了这一现实：他竟从马上跌下，遭到一连串挫败，并导致象征致命失败的荆州失守。到第 77 回末尾，甚至连他的刚毅精神也开始显现颓势。他与早先的周瑜一样，金疮迸裂，丧失了继续战斗的意志，最后终于落入圈套，被敌人轻易地割去首级。[162]

《三国志演义》把关羽之死精心描写成是经历了一个逐渐衰竭过程的结局，完全不像是一位英雄在其事业顶峰突然倒下的悲壮情景。这种写法使人回想起前一章讨论过的繁本《水浒传》刻划武松的某些方面手法。除了这两位英雄的过人膂力和个性可相比外，我们还记得关羽在第 1 回里出场时也与武松一样是个逃犯，曾

一怒之下杀死过一个人；还有，写他与普净和尚相遇（以及他死后在玉泉山显灵）作为塑造他形象的一个方面在《三国演义》里的描绘似乎有点不伦不类，但它却分明与《水浒传》描写武松下场几幕的情景遥相呼应。[163]

在回顾《三国志演义》作者对关羽形象作批评性处理中存在的核心问题时，我愿意这么说，不是作者对关羽的义气写得不够，而是写得过了头。在专门刻划关羽的每一个重要情节中，我们都看到对这一高贵英雄角色过火渲染的现象。在故事好几处表现他因固执地维护作为一名义士的自我形象，结果不是陷入道德上的窘境，就是导致代价过高的战败。

例如在描叙他滞留曹营的一连串情节中，作者丝毫没有表示一点疑问，说关羽的一言一行无非都是出于对刘备的无限忠诚之心。（他在第 25 回提出投降曹操的那些先决条件消除了任何可能对他引起的疑虑，而且他坚如磐石、在曹操的利禄引诱和百般讨好面前毫不动心。）但与此同时，小说中某些细节给他的英雄姿态蒙上了模棱两可的阴影。首先是在看待他为向曹操表明自己信守诺言而斩颜良一事，我以为不必过于感情用事——虽然颜良此刻是站在刘备一边作战。不过，1522 年刊本在这里还穿插了一个生动的细节，说颜良真的携带有刘备给关羽的口信，所以颜良完全是在猝不及防情况下被杀死的。[164]接着，在许多善良的人都由于他一心为要信守对刘备的誓约连闯五关时都一个个成了他刀下鬼的一节之后，颜良被斩并非战场上一桩偶发事件的感觉就似乎涌现纸上；他冷酷地杀死蔡阳也只是为了要表明心迹、维护自己作为义士的名声。[165]

关羽过分顾全个人重义英名的危害最大事例莫过于第 50 回里赤壁之战后“义释”曹操了——这一事件对三国一代的历史进程产生了致命的后果。有意思的是关羽在以前早就饶过一次曹操的命，那是在第 20 回，他看来是听从刘备的意向才没有发作，到第 42 回里他为坐失那次机会表示过后悔。[166]

《三国演义》作者把“义释曹操”这桩事作为一个反讽的焦点

来写而不单是英雄间对抗，这一点只要将它与别的书上对这一情节描述加以比较就很清楚了：一些史书里只是顺便提了一下曹操逃脱，《三国志平话》说曹操是在一场大雾中脱身的，[167]小说则用细笔描绘推论这一问题。当曹操以过去曾厚待过关羽为理由拼命哀求放走他时，1522年刊本说关羽"低头良久不语"，后来的一些本子还添加上"动其心"等含蓄字样。[168]诸葛亮随后追问结果时，关羽承认他犯下一个严重的错误（《三国志平话》中根本没有这一细节）。但仅隔三回，作者重演另一个"义释"事件（这一次是"义释"黄忠）来重提这一问题。[169]

关羽夸张个人义气一事引出了全书中最棘手的问题之一，即公义私义道德标准的矛盾或自我形象与对别人责任心之间的冲突。董每戡所谓关羽是"义之化身"一语大抵原是一个正面的评价，但他这个评语也点明了小说提出的一个核心问题。[170]关羽这个人物在民间传说，尤其是在戏曲中与"义"的概念不可分割地联结在一起。我们只要想起戏剧《义勇辞金》这类例子就足以证实其说。但《三国志演义》把这个问题提到一个严肃思想问题的高度来认识，我将在其他一些范例中论述这一问题。[171]

至于张飞这个人物，文人小说与说书及戏曲中的通俗形象各有偏重的差异就大得更是惊人了。虽然比起关羽超群绝伦的形象来，张飞无论在身材和威严上都略逊一筹，因此原更易于受到贬毁，但仍很容易看出《三国志平话》和一些现存杂剧中张飞的一般正面形象在《三国志演义》里怎样遭到了严重的毁损。[172]

在各种民间文化传统的资料里，张飞都被描绘成是一个性子莽撞的人。这一脸谱化的粗汉形象早在唐代"说话"中就已形成，李商隐的著名诗句"或谑张飞胡"可为佐证，不少关于他的元杂剧也都众口一词地给他加上"莽"这一须臾不离的称号。[173]这些绰号所暗含的无穷精力就其正面意义而论，充分表现于张飞最负盛名的一些英勇业绩如第42回里长坂桥上著名的一声叱喝（这一幕使人想起其他文学作品中一些主人公横刀立马于桥头的情景）。[174]毛宗岗给该回的回目加上"大闹"这个套语，似乎是意识

到了这一点。

张飞禀性粗野的形象自然与《水浒传》中的李逵相似（后来它就成了“演义”小说文体中的常见角色）。事实上，这种联想在该小说前面部分早就出现，张飞不止一次回到抢劫活动中去。[175]难怪有不少古今读者盛赞张飞快人心目的不受禁约的敢说敢做精神。如“李卓吾”本评注者就经常用“快人”或甚至“圣人”等称呼来赞美张飞的滑稽言行，很有点像《水浒传》评注者们以类似赞词为李逵喝彩。[176]另一方面，早期评论家们有时企图把他们赞誉张飞粗鲁说成是因为张用迷人的外表掩盖了他原有的机智。“李卓吾”不止一处说到张飞是个“粗中有细”的人，就连1522年刊本的编撰者也在一条夹注里点出他“粗人做细事”的事例。[177]

在评价文人小说对这个通俗形象的修正时，我们再一次注意到作者把张飞性格的这些特殊方面在小说中刻意与某些严重问题联系起来。读者一眼就能看清，张飞尽管憨直粗莽，但对小说中其他英雄人物的关系却常充满敌意，很少有兄弟情谊。首先，我们清楚地看到他对关羽这位结义兄弟早就不心悦诚服、互相尊重了。张飞在第28回里痛斥关羽背叛、直待关羽斩了蔡阳这才消释前嫌一事可能就是个明证。但是这种不信任态度到第65回和66回中发兵远征时就发展成为正面的对抗，当时刘备正在蜀中得手，他的这两位结义兄弟就在新的统治等级集团内为谋求权利地位而展开了竞争。[178]

他与诸葛亮的关系也处于同样的情况。张飞对刘备三顾“卧龙”的敌意反复用“不悦”两字表露出来，这或许只应看作是虚夸场景中的一种科诨笔法，但他要烧掉诸葛亮房屋的咀咒和威胁却是当真有深意的。[179]不管怎样，从诸葛亮首次指挥博望坡之役起，他就反对这位新同事的战术，在后来一系列战事中张飞只能以先立军令状的屈辱条件才获准参加，因而他对他哥哥这位首席谋士的怨恨始终未能消释。

这种敌对情绪也针对蜀军阵营中的其他许多战友，尤其明显的是对赵云。[180]不过，那是张飞与刘备之间的关系这种倾向被推

向它的必然结局。张、刘两人的精神结交并不十全十美这一事实在桃园结义仪式刚过就趋于表面化了，首倡其事并在其家举行了这一仪式的张飞为想刺杀董卓曾与刘备意见相左，甚至闹到威胁要独自散伙离去的地步。这种纠缠不清的紧张关系到下一回里张飞怒鞭督邮事件中重又爆发，刘备对张飞闹出这一事端远没有像围观的老百姓观众那么感到快意。[181]早在这一情节里，作者就把张飞的狂暴与他酗酒问题联系起来，这一问题将在整部小说中占突出地位。这里，作者特别指明，这不是鲁达式的狂饮取乐而是心有反感喝"闷酒"。

从此，刘备不是把张飞视为爱将而更多是看作一种累赘的事实在一系列情节中都加以强调。这位统帅不得不经常出面阻斥这位兄弟兼部下，列举他为人暴躁、酗酒过度，甚至嫌他武艺低下，说这位粗鲁的将领对他"无用"。[182]张飞则随着小说的进程变得愈来愈暴躁凶险，先怪刘备太没分晓，继而怨恨刘不赏识他的真本实力。[183]

讲到这里，刘备与张飞略似《水浒传》中宋江与李逵的关系这一点已经很清楚了。特别值得注意的是在好几个情节中张飞扮演了力劝刘备急登高位的主要代言人。他在第12回要刘备接受刘表之请攫取荆州，第73回怂恿刘备省却称汉中王这一步，径直宣布称帝。他在后一次说的"就成皇帝有何不可"与李逵在《水浒传》好几个地方表露的情绪简直是一模一样。[184]

看清了张飞和李逵对他们各自的统帅有着相应关系这一点，我们就会发现一系列附加的细节对这两个角色如出一辙的文学描摹。且不提如章学诚和后来的评论家指出的，这两个人物都有肤色黝黑、脾气暴躁等外表相似的特点，还有不少具体情节如第28回里张飞滞留古城扮县官等使人回想起《水浒传》里李逵的相似经历。[185]甚至有一处描绘他好斗凶狠的措辞"杀得性起"似乎也使人想起那另一部小说中刻划李逵性格的相似细节。（虽然《三国演义》正文里没有明写张飞有李逵性格中占主位的那种厌女症，但在《三国志平话》的某一片段里似乎也曾微露这种苗头。）[186]

从本书讨论的角度出发，经过比较描叙这两个人物的小说原文之后所得出的最重要一点就是对张飞的描绘与对李逵的刻划一样（这也适用于关羽和武松的共同特点），并不是从正面发掘他们的英雄气概，而似乎更有兴趣探讨这两位彪形大汉的固有局限性及其最后垮台。《演义》描写张飞的部分里也多的是连吃败仗，难得有几次英勇退敌的事例，如在第二个 10 回里徐州一带拉锯战中，张飞的武功就远不如吕布。它与杂剧和《三国志平话》中的著名情节形成尖锐对比，在那儿，张飞比这个对手要强得多。(187)在随后第 23 回和 24 回的战斗中，张飞企图施展计谋破敌却遭到惨败；在第 31 回里，他被杀得走投无路；第 39 回，他和关羽的英名在诸葛亮面前黯然失色。(188)在不少这类事件中，作者刻意把张的酗酒与战场上的败绩联系起来，如第 14 回因他醉酒而被吕布夺去徐州；第 70 回又写他酗酒情景（虽然这一次诸葛亮把他的酗酒变得有利于蜀方）。

这种联系在描述张飞最后垮台的一些情节中表现得特别醒目。他虐待部下激起叛变，终于为张达和范疆所杀——这是史书上有明文记载的事实，但是小说坚持把这一刺杀行动与张飞醉后狂暴挂上了钩却是意味深长的一笔，它把全书逐渐累积起来的暗示导向合乎逻辑的必然结局。(189)有意思的是张飞到去世时也早过壮年（他被杀时年 55 岁），我们看到他在最后那些场景里活像一头狂怒的公牛，已无法阻挡自己招致灭亡。(190)

这些自我毁灭的暗示使我们想起关羽死亡的情形，尽管这两个人的性格特点迥然不同。(191)在比较这两个人物时，也许不妨回顾一下前一章对《水浒传》的论述，它指明了探索英雄行为局限时所持轻重不等的相对区别。由于人物个性不同，对张飞的描写显然没有像对待关羽那样严肃。例如，张飞在第 63 回遇严颜时重演关羽“义释”一幕，无非意在戏谑模仿前者，并非对那一事件相关的潜在问题真有什么深远的考虑，而是主要给第 50 回释放曹操一事涂上一层反讽色彩。(192)但随着小说情节的进展，尤其是到了接近张飞下台时，他的故事再也不令人感到好笑了；第 14 回里

徐州失守几乎葬送刘备刚刚开创的事业；他在第80回和81回里破坏了极为重要的蜀、吴结盟关系；随后为张飞而发动的复仇战事标志着兄弟们高尚事业的终结。[193]

现在就让我们来看一下刘备的情况。评论界对于《三国演义》中刘备形象的评价差不多一直走在认定小说同情他为汉朝合法继承人这条小道上。[194]我们已经看到小说采取何种折衷立场，并不十分偏袒刘备，而是游移于一味颂扬刘备的民间传统看法和古来史论中出现的相对批判观点（甚至那一批在继承汉祚问题上崇刘抑曹的史学家也是如此）这两者之间。[195]在这一点上采取暧昧态度完全合乎16世纪小说的反讽修辞章法，因为《三国志演义》的重点不是回答刘备大业是否理该失败这个假设性问题——这个不可避免的事实因读者早已熟悉这个故事而在他的心目中扎下了根——而是回顾他如何失败的过程以及他的失败对我们理解人类局限性的意义。

这个矛盾的某些方面早在小说开头对刘备刚上场的画像中已经初露端倪，那个描写本质上是根据历史记载与民间传说拼凑而成的。小说第1回里的简略介绍大部分摘自《三国志》的官方传记，该文本身那一套圣君形相的定型写法也就显露出不少民间传说的影响。把刘备说成是“那人不甚好读书……专好结交天下豪杰”的描写看上去似乎把他塑造成了《水浒传》中的好汉典型：一个藐视迂腐儒学和官场乐趣的实干家。这个形象后来反映在第34回里，说他为“见已身髀肉复生”而不胜感慨；还有在第85回临终遗言中他说自己“朕不读书，粗知大略”的话也传述了这个意思。[196]事实上，《三国志平话》把创业初期的刘备甚至描绘成是“落草”为寇之徒的模样。[197]

然而在通篇小说正文里，我们看到的刘备却是个江湖武艺极少，官场装腔颇多的角色。同样，关于刘备善于克制自己、“喜怒不形于色”的最初描写也常因小说中表现他感情脆弱而落了空。[198]他作为一位有慈悲心肠、深切关心人民的理想君主名声确实在好些地方表述出来[199]——不但来自臣属的奉迎阿谀，也反映

在故事本身对他一些举止的描写，尤其是他自封汉中王之后一段时期内在四川实施相对温和的统治。[200]他偶尔也被描绘成是一位善于"知人"者，如我们在他与赵云的关系以及第85回临终遗言中对马谡的正确评价中所看到的。但我将在下面试图说明，小说本文以形象照应来描写刘备这一手法的主调恰恰是为了要贬低他在这些方面的民间意象。

《三国演义》对刘备的刻划受惠于通俗素材、尤其是戏曲的程度只看它保留诸如"三顾茅庐"这种熟悉的情节就不难知道。尽管这些场景在小说中的描画难免含有反讽因素，但它们含有民间想象的味道。在某些事例中，小说作者甚至似乎搬用了民间传统观点，把刘备写成是一位有天神色彩的人物，如我们在第34回看到他的坐骑奇迹般地跃过檀溪；还有第54回里他竟用佩剑劈开了一块大岩石。[201]但经过仔细读完全书后，我们还是发现这样一些英勇事迹比起刘备以经常败北为主的形象来仍大为逊色。

暂时把以恢复汉朝大业为已任的宏愿最终在他手中成为泡影一事撇开不谈，我们可以看到故事如何循着一长串挫折失败的轨迹展开的情景。除了少数几次例外，刘备每次亲征，包括第20、31、43、63、83和84各回里的重要战役，无不照例以失败告终。[202]在这样的一些事例中，刘备的败绩显然与他本人过分自信有关。如第83回的发起义兵进行复仇战中，他极为妄狂自信，刚愎自用，威风凛凛地挥师前进，不仅拒绝接受投降，并夸口说他无须诸葛亮帮助就能征服敌人——到头来只是无谓地铸成大错，很快丧失了地盘。在接下去的那一回里，他继续轻率地部署大军，终于遭到了惨败，把自己和整个事业都葬送了。[203]

说句公道话，刘备的军事受挫并不能完全归咎于他本人作为统帅的缺点。但作者一味强调刘备个人面对这些失败时表现出来的弱点。特别是鉴于他对关羽和张飞这两位英雄人物的局限性所显示出的兴趣，这种写法似乎颇有深意。在故事的敷演进程中，我们清楚地觉察到一个屡见不鲜的情景图式：一支庞大的军队常常很快就溃散消失，落得个刘备独自落荒而走、束手待毙的局面。[204]

他被迫到处寻求庇护，甚至向他原来毫无好感和友情的人求救，如第15回里向吕布乞援，第19回投奔曹操，第20回投靠袁绍（此人不久前刚杀了刘的好友公孙瓒）。[205]刘备对这些挫折的反应照例是绝望而不是奋发图强；他动辄痛哭流涕，怪上苍不保佑自己。[206]

刘备在战场上表现的那种意志薄弱情况也在各种不同的故事场景里流露出来。在众多情节里，我们总是看到他也像小说中诸如袁绍等人那样，遇事优柔寡断、犹豫不决。那些他自己难下决断、但流行的看法却说他意志刚强的情节特别富有反讽意味。最明显的事例是第19回至21回他投靠曹操滞留京都那段时间里的种种表现。特别是在第20回的那次皇家狩猎中，他示意关羽勿杀曹操，推说投鼠忌器，是为了皇帝的安全着想，但接着自己也承认是个严重的过失。[207]同样，他参与最终遭到失败的"衣带诏"密谋也基本上是被动消极的，远没有如同谋者预期的那样起决定性作用。[208]

发生于这稍前、即刘备听曹操一语道破他的心事竟失手把筷子惊落于地的那个熟悉情节也很能说明问题。在史书、《三国志平话》和戏曲中讲述这事有各种不同的说法。刘备的这一动作有时被说成一种故意分散曹操注意力而从容施展的诡计。但更常见的说法是（甚至在毛本中也是如此）他当时惊慌失措，幸得一声响雷之助总算让他把这次惊恐失态掩饰过去了。[209]他在这个情节中的举动和早先说他"喜怒不形于色"这种描绘之间的歧异是很有启发性的，尤其跟许多描绘他大无畏精神的戏曲形成了对比。[210]"失箸"一幕中呈现的这种慌张失态在另外场合也一再发生。如第34回，刘备在荆州的一次"失言"使他几乎丧生，后得坐骑的神力之助才幸免于难。这一情景在第62回又重演了一次，他酒后泄露了对益州的真实意向，清醒之后对自己出言不慎悔恨不已。[211]

最后这些情节中酗酒和乱心两者的联系使我们想起与本书特别有关的另一刘备的弱点。那就是作者在不少刻划刘备形象的片断中有意强调的迷恋女色这一弱点，我们已看到这是16世纪小说

思想内容中的一个敏感问题。刘备和孙夫人成亲一节无疑是根据民间传说写成的，被看作是刘备有英雄气概的一个例子。该情节写入他剑劈圆石的插曲更强调了这一点。[212]不过，小说对这一情节的描写特别突出了某些生动的细节。例如，他心里渴望有一位新的夫人（“玄德自没甘夫人，昼夜烦恼”）；还有他刚去这位女豪杰的新房时感到心惊肉跳（怕得甚至穿着贴身软甲进洞房）。更重要的是，小说继续描写刘备长时期贪恋女色，显得早把原来接受这桩婚事想要完成的使命忘得一干二净了——引人注目的是这个细节在《三国志平话》叙述此事一节中只字未提。[213]

尽管毛宗岗基本上同情刘备，但他还是觉得这整个事件荒唐可笑。他在第54回里一条带有嘲讽意味的批语中开玩笑，刘应该用乌须药把自己打扮一下，使那位威风凛凛的新娘更喜欢他；第55回里结婚之后，他揶揄刘备准“惧内”无疑。[214]另一个含有深意的事例发生在第77回，刘备同意再娶一位夫人。本来么，为使继承人有选择余地，采取措施保证多有几个后嗣原是无可非议的，但议论这场婚事恰恰是在关羽刚死之时（这消息虽未传到刘备耳边，但却明摆在读者眼前），也是关羽拒将女儿嫁给孙权之子的传闻即将到达之前这一事实，似乎使这头婚事显得不合时宜。[215]

人们也许可以把刘备性格中暴露的种种弱点解释为是与他为人随和、富于同情心等品质有关，但小说中众多片段都否定了这种观点，对他的善良意图提出严重的怀疑。当然，读者对这些片段的反应很大程度上有赖于是否确信刘备事业的正义性，而《三国演义》确实似乎经常采取了肯定的立场。但与此同时，小说对刘备一生中某些并不光彩方面的描述也毫不留情。传统评注家们也持同一态度，即使他们的大部分批注都是出于拥护蜀汉事业的强烈意愿，他们也还是经常对刘备提出严厉的责难，在某几处甚至把他与曹操并提，称他为“奸雄”或“枭雄”。[216]

《三国演义》作者对刘备的“皇叔”这个特殊身分并未表示过怀疑，似乎也不把刘备与皇室的关系实很疏远这一点放在心上，而这是裴松之在《三国志》的一条注中明确指出的事实。[217]不过，小

说对刘备的描写在他的主要目标是恢复汉室还是自己抢班夺权这一点上隐约提出了疑问。[218]从小说一开始写他在孩提时代就有做皇帝的野心，第 2 回里提到他不安心处于卑微的地位以及在整整头 30 多回一段漫长岁月里他东奔西投、想方设法谋取权位等描述中愈来愈看得清楚，刘备早在曹氏家族篡汉之前就有了图谋皇位的心意。[219]

除非读者愿意把刘备往上爬的所有举动都谅解为是刘本人的权宜之计，他们准会对有损于刘备光彩形象的一系列重大行动感到不安。至少，作者对刘备如何接连攫取权力所作的一系列重复叙述写法——先是徐州，再是荆州，最后是取益州，接着就自封为汉中王，进而称蜀汉皇帝——会使读者不得不进行严肃的反思。

如通常的形象迭用那样，那一系列事件中的首例是不会特别烦难的，陶谦意欲让徐州之权给刘备显然是出于一番真情，尤其是因为当时曹操正虎视眈眈，大军压境。这一个最终成为固定模型的首次预演埋伏下的许多细节，只有到后来重演时才显示它们的充分意义。譬如“三让”这一俗套程式的重复叙写不但成为“三重叙述”的一种惯例，而且显然成为相隔几乎 70 回之后刘备“三让”称帝的伏笔。同样，刘备在最初两次推让时所说的话（埋怨大家陷他于“不义”）以及他那宁愿拔剑自刎也不肯接受建议的故作恣态都将最终成为一种固定应答程式的组成因素。[220]毛宗岗为了某种理由觉得最后一点不可取而删去了这个细节，改用关羽和张飞的劝词来怂恿他接受大家的建议，并且在刘备最后口气缓和下来处插入“权领”两字。这个关键词语后来成了他晋升阶段挂在嘴边的口头禅。不管怎么说，所有这些装腔做作因刘备好不容易接管徐州之后不久又把它转让到可疑的吕布手里而进一步成了笑料。

几乎一模一样的情景在荆州又重演了一遍，虽然这一次刘备是在诸葛亮指导下行事的，后者挑选这一地区作为卷吞天下宏图的第一块跳板。又是一个基本贤明的封疆大吏，部分原因是意识到自己在天下权力结构变化中的虚弱地位及个人年老厌世，另一

方面也由于真心仰慕刘备和愿让人民安享太平，他怂恿刘备接管这个地区。甚至连那种从荆州到它的卫星城新野转来转去的基本地理形势也重复了早先徐州与小沛的格局。第40回刘表托孤时刘备表示的不愿意（尽管诸葛亮怂恿他接受下来）看来是真诚的，因此暂时把采取这一步骤的动议搁置了起来。

但相距10回，当赤壁之战以后占有荆州的机会再次出现在他面前时，刘备的动机，连同他的表现，就不那么光明磊落了。在与周瑜争夺荆州这块战略要地的斗争中，刘备一味扬言"天下者，非一人之天下"，并宣称他只想留在荆州支持刘表儿子刘琦。(221)这一招着实厉害，因为这样一来，只要刘琦活在人世一天，刘备的军队就有理由赖在那个城池不走；但几个月后刘琦忽然病殁，刘备丝毫没有履行诺言的意向就立刻大白于天下。这时候，刘备改口说自己只是暂"借"这个城市以保护他宗亲刘表遗产的话听来就格外虚假，尤其当他威胁说若对方相迫太甚还要夺取更多土地时，(222)就连毛宗岗也觉得这实在太不像话，尽管明知"借荆州"语出正史，他还是惊呼"岂有城池而可以契借者乎！"(223)事情的发展证实了刘备动听言词的虚伪，他至死牢牢占住这个城池不放，一边反复声明他只是暂"借"而已；后来，他索性派关羽坐镇荆州，玩世不恭地推说自己对归还其地已无能为力了。(224)

当读至相隔10回夺取益州时，人们对这种模式已经非常熟悉，不可能再把刘备的话当真，而只能把他声称自己仅需要一个暂栖之地云云看作是一场嘲讽罢了。(225)正相反，它似乎真是地地道道的"得陇望蜀"之举。我们最多只能说，刘备对排挤掉宗亲一事也许是真的有所不忍——第60回里他确实气愤地拒绝了庞统要暗杀刘璋的计划；在有些版本中，他表示害怕因此会损坏他的好名声，使他失信于天下。(226)但不管怎样说，正如敌人很快就指出的那样，他不久就同意去干那背义忘情的勾当。

刘备会见张松一幕提供了这一类逐步转变态度放弃原则的一个很好事例，这种转变过程在以后步步升级到最后称帝中反复重现。刘备开头也是固执推让，拒绝考虑推翻刘璋的建议，后来才

透露他不能同意该计划的主要理由是提心一旦开战无法解决后勤方面的困难，把给养运过崇山峻岭。所以当张松一献上那张指明他的人马得以通过重重关隘的地图时，他立刻就应允了。[227]

总之，人们可以把袭取益州看作是一场计划周密、而且干得相当出色的政变：刘备和诸葛亮步步进逼，先使刘璋腾出首府去到郊野扎营，然后借口受到了污辱（他们要求派兵相助，刘璋只答应拨出一队老弱残兵），与他完全翻脸，从此他们振振有词，再无其他政治上的顾虑。[228]迟至第65回，刘备还向刘璋表示同宗情谊，故作谦让不受之态，声称他进袭益州实出于“不得已”耳。[229]但实际情况完全是另一码事。在这件事上，我们能够断言，《三国演义》所表现的远非民间观点，倒是比较接近于史学家的立场，他们几乎同声谴责，批评刘备对待刘璋的做法严重违反了道义准则。[230]例如，《资治通鉴纲目》的《书法》一条评语尖锐地指出，如此明目张胆的不义行为不应予以掩饰。甚至毛宗岗也抛开他对刘备的强烈同情，在此沿用《三国志》笔意，把第65回的回目改为“刘备自领益州牧”。[231]

刘备荣登皇位的最后两个阶段也同样传出原本是正常的事情，但却违反理性常轨的信息。虽然这些最高等级的晋升并没有必要推翻任何人，但作者还是巧妙地调动重现的形象因素使第73回刘备自封汉中王和第80回终于自行加冕称帝的细节与攫取权力的早期诸阶段形象协调一致。

把《三国演义》和正史处理刘备升为汉中王这一史实的手法作一番比较是颇有教益的。首先，《三国志》和《资治通鉴》的原始出处都把这一举动作为帝制权力斗争中可想而知的阶段记录在卷，并没有说刘备有任何犹豫或疑虑。[232]与此同时，一些历史评论家一致认为这一行动是擅自称帝的首要事例。事实上那些熟知“春秋笔法”的读者一眼就能从看似平淡的“自立”一词中窥见它更深层的涵义——这正是前引《书法》评语中强调的刻薄用语。[233]

《三国演义》描述这一事件似乎取法于前面诸处的定例，即集

中特写刘备逐渐应允采取义理不明行动的心理活动过程。小说描绘刘备完全意识到觊觎皇位会使自己在政治上和道义上处于困难的地位，因为汉室虽然在曹氏挟持下处境艰窘但毕竟依然存在，而且他自己还信誓旦旦表示效忠于它。不过，在公开宣布采取这个“权变”步骤之前，关于它是否合理的争议中，大家常抬出古代圣君自封为王的先例作为抗衡这种疑虑的盾牌。[234]结果表明，刘备考虑这个问题主要依循的并不是蜀中政治形势，而是专凭他最终自己承认的皇帝梦。这个意思由那位生性爽直的张飞一语道破，他抱怨说，刘备若拒绝走出这理所当然的最后一步，“半世英雄成一梦矣”。[235]诸葛亮则更为诡秘地提醒刘备，说刘的青春年华早逝，决不可在这“机不可失”的时刻犹豫动摇，他并用相当露骨的威胁口吻说，若再无行动，势将使拥戴他的部下大失所望，导致大规模背离散伙的结局。毛宗岗显然感到这场情景中所暗示的觊觎帝位之心太露骨，有损于刘备的形象，把诸葛亮劝说的口吻改得更婉转了一些，并在稍后的一条批语中试图把刘备自封为王之举说成是在曹操把持朝廷情况下不得已而为之的权宜之计。[236]

从夺取徐州、荆州和益州直至第80回刘备自行称帝这一连串迭写事件的最后一环，体现了重复表现图案的终于完成：先是犹豫，照例是按先皇成规三次假意谦让，接着是争论辩解，然后终被说服。至此，我们才听出刘备在晋升各阶段种种论调的全部意义。例如刘备先前各次所以不肯应允主要是担心自行升级会被世人讥为不忠不义之举。在最后这一个事例中，诸葛亮针对这种心意反其道而行之，说实际上当取不取才真正是不忠不孝。[237]此外，那种“天下者非一人之天下”的高调在这一时刻也具有一种特殊的反讽意味，因为其时刘备自己正在攫取天下归一人的帝位这一最高权势。[238]

这里特别有趣的是《三国演义》再次全神贯注于说服和让步这一心理过程的描写，而这在正史认为是理所当然的事，《三国志平话》却对此含糊其词。[239]作者处理这个题材真可谓出手不凡，他使我们经历了刘备的“三让”，而每一次谦让都使他们向最后应允

称帝靠近了一步。开始，刘备总是拘泥于我们至此已熟知的立场，说这一着有悖于他以信义为本的宗旨，稍后又改口强调“恐天下人议论耳”。[240]然后，经过劝说，他前进了一步，向诸葛亮承认他理该称帝，惜乎“并未有德泽以布于民”。[241]最后，在第三次谦让时，他终于被卧病在床的诸葛亮苦劝说服了。我想这也许算得上是根据民间传说的史料记载改写成的一个体现这对情深谊重君臣配合默契的光辉范例。但是《三国演义》描绘这一场景的某些细节——据说刘备一松口答应，就至少有16个身穿朝服的大臣立刻从屏风后跑出来拜伏于地，诸葛亮当然霍然病愈，“从榻上跃然而起”等等——在我读来未免有一种滑稽剧的味道，使我不禁想到刘备是在串演一出赤裸裸的伪善哑戏。[242]刘备表示应允的话加深了这种伪善的印象。他说“待军师病可，行之未迟”，听起来不失为一句平淡的话，但在场的人立刻就把它当作是他最后完全同意了。[243]

小说写三国历史突出刘备几个主要行动的某些伪善方面这一构思，也提醒我们注意《水浒传》中宋江这个对称的角色——这种可以相提并论人物还可包括前面已论及的关羽和武松或张飞和李逵。刘备和宋江之间的相似不仅仅因为他俩都是英雄群体的首领，这一印象倒是来自小说中众多的具体细节描写。这些细节包括他们开头都是低级官员，专爱结交当地豪强，[244]以及因“失言”几乎泄露自己的意图等重大关节；还有，他们作为军事统帅都常常落到“独自一个”孤立无援的境地。[245]此外，我们早已注意到，刘备与两位结义兄弟不易相处的情况和宋江与手下头领之间关系也有惊人的相似之处。[246]

不过在把刘备和宋江作这番比较时，我们必须更认真地看待刘备的“仁义之士”这个声誉。刘备从开始创业起就已享有这种好名声，而且它对刘备后来掌权起了很大作用。[247]小说的不少情节似乎是专门刻画刘备这一仁慈长者形象的，虽然在另外一些情节中我们目睹他对待俘虏毫不留情(他在第83回以令人毛骨悚然的“水浒方式”亲手杀死糜芳和傅士仁)，但我们没有真实的根据

断定作者意欲否认刘备的这方面品德。[248]

对我们理解《三国演义》更为重要的方面是正文中不少章节支持这个印象，即刘备是真诚地有成为仁义之士抱负的。若对刘备行动采取宽容态度的看法，我们可以说，这个自我形象潜藏于他反复表示自己不愿意采取任何可能被目为不义之举的言论中。例如，《三国演义》第60回从正史引录了刘备的一段发言，内有“操以暴，吾以仁”的名句；在第62回，他又争辩说：“吾以仁义待人，人不负我”。[249]在其他各处，他自比为汉高祖，甚至周文王之类的圣君。[250]

我们已经看到，小说中不乏这种自视颇高的形象竟被不光彩行为所戳破的例子。但正如我前面对于关羽那毁多誉少自我形象的论述那样，小说在描绘刘备中存在的核心问题似乎也不是缺乏、而是过分突出了仁义，即对极其简单的矫情做作过分强调，终至达到了对更复杂的是非真情倒反而不见的地步。

这种过火倾向的另一表现见于刘备动辄伤感忧闷，痛哭流涕。[251]传统评注家们注意到了这一方面的夸张描写。如毛宗岗在第41回的一条批语中说刘备“过于仁”了，而“李卓吾”则在第38回讥笑他的哭泣“极似今日之妓女”。[252]甚至他的亲信也对此不以为然，诸葛亮在第65回埋怨刘备易犯“妇人之仁”；第13回里，张飞对刘备的“心肠忒好”表示不满。[253]

更为严重的是小说中有众多的事例表现刘备常在自以为义的事情上刚愎任性，结果适得其反，把那理想美德颠倒了，既害别人，也害事业。例如，他立志要保护治下百姓的这种思想，从小说的描述中看来像是真的出于本心，虽然那些偏爱挑剔嘲讽的读者也许会根据“收民心”这个出于政治需要而为之的频频出现词语来衡量此事。不过，刘自己也承认，第41回那次强行撤离显得弊多利少。[254]

从这点出发，我们现在可以来重新考虑兄弟结义一事，它从第1回设誓结盟到第85回实现誓言，在一定意义上形成了小说情节的总框架，而小说的剩余部分则展示了它的后果。刘、关、张

结义一事虽未见诸正史记载，[255]但作为民间传说的惯用题材，它在现存所有三国故事的戏曲、并在《三国志平话》里都成了一种基本格局。本书最关注的是《三国演义》如何把反讽意味注入到刘备与结义兄弟的关系中去。我早已提及隐藏在关羽与张飞以及他俩各自与刘备的那种手足之情背后有某种紧张关系和敌意。现在我们可以进一步指出，刘备对那两位兄弟的感情也同样夹杂有不信任、甚至仇视，使结义理想终于受到贬损。

首先，刘备与张飞的关系里常传出一种不协调的声音：早在第一、二回里，刘就为张飞的危险暴躁性格感到震惊；第 13 回里，他不满后者的行为；第 15 回和 21 回里两人就因为策略问题公开发生龃龉，到第 40 回，他们敌意愈深，刘备警告张飞："你且缄口"；第 65 回和 70 回中，刘竟宣称对张不再信任了。[256]刘备与关羽之间的关系一般说来是以相互尊重为其特征的。但这也未能阻止刘备恰在第 26 回关羽对他表现出最大忠诚之时宣布他对关羽并不信任。[257]就此事而言，有一点很奇怪，即小说对关羽于 77 回殁后刘备为何没有实践缔盟时的只求同日死誓言，而必待张飞被杀害之后，才全力发动复仇之役这件事闭口不谈。

在刘备与诸葛亮的关系中，我们再一次看到富有反讽意味的表里分歧，一方面是史料记载和民间传统都颂扬的那种完全言听计从的情投意合关系，另一方面则有小说描述的具体人间实况。[258]在通俗想象中，刘备和诸葛亮的亲密关系是三兄弟结义的补充，完全可以看作是第四位结拜兄弟。但我们早已看到，家喻户晓的三请诸葛亮故事在小说中因张飞（甚至还有关羽）反复表现出对诸葛亮有敌意的暗示而笼罩上了阴影，这种敌意在故事的后面部分一直主宰着他们的关系。

如上所述，人们可以认为出现这种脱节的情况，大多应归咎于刘备过度装腔作势硬扮圣君访求贤士的老套。这种自高自大的样子在"三顾茅庐"的情节中发展到像是一出滑稽闹剧的地步——尤其是他不止一次向错误对象报称名号头衔的浮夸表现，无怪乎在诸葛亮的小道童面前碰了钉子，小道童说："我记不得许多名

字。"[259]诸葛亮一到刘备阵营，小说就强调刘备与这位新得谋士的过分亲热情景："食则同桌，寝则同榻"。这就足以损坏早先他与部下的忠诚友谊。[260]

不少传统评注家们都提到了刘备对诸葛亮的过分亲密关系，尤其是关于刘备弥留之际把他那不成材的儿子刘禅托付这位贤明军师请其辅佐的那一幕人所周知的动人情景，竟说"如其不才，君可自为成都之主"。顺便说一下，这个情节是叙事传统的另一个定型关目，这样的"托孤"情景在小说里反复出现了几次，包括一些确有真心的封疆大吏因真诚关心民生嘱托刘备摄政的事例。当我们事后知道刘备是利用当时在徐州出现的机会来巩固自身地位时，就不难理解为什么毛宗岗觉得有必要辩解说，与另外"假话"做作不同，这一次说的完全是"真"话，"李卓吾"则直言不讳地说这是"奸雄"之言。[261]

除了把诸葛亮引入核心圈之后，在结义三兄弟中引起具有反讽意味的不平衡之外，小说还运用形象映照的手法来贬损似乎属于另一定型主题的那种独特光彩，即桃园结义的庄严誓言。原来小说中与刘备盟誓结义的并不只是关羽和张飞两人。[262]例如，刘备与公孙瓒的早年莫逆之交被刘后来于第 22 回投靠袁绍之举彻底破坏了，那是袁绍刚刚杀害他的命途多舛朋友之后不久的事——毛宗岗指出这是小说进程中难以预料的一个事例。[263]

不过，关于结拜兄弟最富有深刻意义的反面例子莫过于刘备和吕布有过的一段关系了，它是第二个 10 回中占很大篇幅的叙述中心。刘备宣称他信任这个人一事充其量是由于他天真无知，说得不好听，则完全是出于权宜之计。但作者则远不想停留在这一点上，他利用刘与吕布的这段关系给刘备的动机涂上厚厚的一层反讽色彩。吕布虽然在小说开头处被描绘成一个见利忘义之徒的典型，他因有人赠送他一匹马就出卖了义父丁原，但他与刘备还是互相尊重的：每人都曾寻求对方庇护，后来他们轮流对换了占据徐州和借住小沛位置，使他们完全处于对等的地位。不管吕布多么凶残，他每次袭取徐州时在保护刘备家小一事上确实显示了

一定程度的人情味，刘在第15回对此明确表示过谢意。[264]但当吕布最后不幸被擒，接着曹操为了自身的利害把吕布的命运交由刘备处理时，刘不但拒绝从中调停说情，甚至还说服曹操把吕处死，吕布对刘备的咀咒（“是儿最无信者”）似乎给刘当时扮演的角色作了精确恰当的概括。[265]小说对这一场景描写的重视可从不同叙事资料讲述这个事件的比较中看得很明白。史料记录了刘备这一角色，但在这个令人厌恶的事件中，他本质上只是默许而已；民间传统对刘备的卷入含糊其词；《三国志平话》根本未提及他与处决事件有关。[266]有趣的是毛宗岗企图完全绕过这个问题，竟把回目“白门曹操斩吕布”改为“白门楼吕布殒命”。

小说以反讽笔调描写刘备过分执著自以为是的矫情心态，终致在道德上陷入暧昧境地的第二种人际关系牵涉到他的家庭方面。读者通读小说时，会对刘备与夫人和孩子失去联系之事频繁重现感到惊异。[267]当然，为创帝业而奋斗原是一桩危险的事。可以想见，一位英雄人物的家眷必须随时有陷入绝境的思想准备。尽管如此，刘备与家眷隔绝或他为事业而置妻子于不顾的次数多得出奇——包括第24回中他让妻子留在曹营听凭关羽保护她们以及第42回中掷子于地的著名姿态——招致传统评注家们的种种议论。[268]例如，毛宗岗把读者注意力引到小说中刘备随意丢弃妻小与刘安为同宗人的事业不惜杀妻供食两事之间的醒目对称笔法。“李卓吾”则一语中的，在第82回责难刘备所为“是为假兄弟而失真夫人也”。[269]

小说中为无上崇高的天命所驱使而牺牲家人的最令人费解事例之一见于第79回刘备斩义子刘封一事。人们也许不难把这一情节看作基本上是按孔孟之道在私情和义理发生冲突时不惜大义灭亲的正面例子。但是，小说在描写中插叙的那些微妙细节似乎再一次要求人们对此得出较阴晦的解释。在《三国志演义》里，刘封反正是个模糊不清的角色。刘备在第37回里不听关羽劝告收他为螟蛉子一节就写得含糊其词，虽然他在某些章回中露过面，但他远没有像在杂剧中那样扮演重要的角色，那儿，他在不少事情

上为创业作出了重大贡献。[270]

刘封在关羽危急关头见死不救一节也同样笼罩着重重迷雾。我们不完全清楚他的行为究竟是出于谨慎还是纯粹由于胆怯或是对义父的这位“义”弟怀有某种更深的怨恨。不过当他被缚送到刘备面前时，后者丝毫没有疑虑他可能无辜而松动一点口气，未经任何进一步询问核对就喝令推出斩首。在刘备看来，刘封罪大恶极，受到这样严厉的惩罚也许是公正的，但小说作者还是执意小心翼翼地摇动他那反讽之笔来描写这段情景——首先，他把这一情节紧接在小说里最有名的兄弟不睦事件（曹丕迫害曹植）后面；其次，他告诉读者刘备并未获悉刘封毕竟无罪的消息；接着叙述能够洗刷刘封罪名的那封信到达刘备之手的情况，当然，它来得太迟了，未能保住刘封的首级。1522 年刊本中有好些生动细节（都被毛宗岗删掉或改缓了语气）描绘了这一情景：刘备开头时有过短暂的犹豫，继而为他“一时造次”悔痛落泪；之后，他就突然病倒了——所有这一切都使他作为贤明仁慈君主的自封形象受到严重的污损。后经第 86 回孙权着力保释亲兄的义子那个相同场景的回照一笔而更加突出加深了这一印象。[271]毛宗岗删去或柔化这些细节，而且把回目“汉中王怒杀刘封”索性改成“侄陷叔刘封伏法”。不过在回前总评中，他承认“刘封虽然有罪，而先主杀之，亦未得其当也”。[272]“李卓吾”本评注者果然为此事把刘备和诸葛亮两人都痛骂了一顿，而“李渔”本评注者甚至绘声绘色地补入在刘备喝令处死义子之前两人曾耳语了一阵的细节，这样把两人在这件事情上串通一气的情景更加具体化了。[273]

小说刻画刘备致命地过分强调个人义气问题的顶峰是在张飞死后发动的复仇之役。我们在这里又一次看到民间传统与史料记载的尖锐对立：前者视复仇战役纯属有高尚英雄气概之义举，而后者则把刘备作为蜀汉皇帝第一次、也是唯一的这场重大军事行动作为一次战略性惨败记录在案。[274]刘备这时急于为兄弟报仇也一反他先前的谨慎表现。例如，在《三国志平话》里关羽死后，张飞大叫大嚷要求以血还血时，刘备曾进行劝阻；1522 年刊本中，尽

管装模作样，他还是听从了诸葛亮要他忍耐的劝谏。[275]

不错，在《三国演义》里，我们确实有几分对某些通俗文化的观点有共鸣（虽然这远非《关张双赴西蜀梦》之类戏曲中所蕴含的那种复仇激情）。但是小说进行反讽的主要手法是处理对复仇政策正义与否问题展开激烈而无成果的辩论。在这些论争中，问题的核心恰恰是刘备过分拘泥于个人义气，它照例导致了一场“私义”和“公义”的冲突，或者说，一场老掉了牙的“小义”和“大义”之争。有意思的是，这不是小说中第一个事例（也不是最后一个）竟从反讽角度把“义”的概念与特定的复仇问题连结在一起。[276]根据对“义”这一单词本义的认真探究（它是《水浒传》和《三国志演义》两书主要关注的问题），刘备由于一心仗义而竟因此毁了自身及其事业，这一事实正是他在小说中种种描写的最妙曲笔。

把注意力转到诸葛亮身上，我们又一次发现民间想象一向对他的崇敬和正史资料中平心静气褒贬两者勉强结合在一起的情况。这儿出现的模棱两可还在于即使是史料对这一人物的评价也是毁誉不一、出入很大。《三国志》赞誉他是执法严明的蜀国贤相，而后世的史论家们则常更多强调他玩弄权术、诡计多端方面。例如，苏轼在著名的《诸葛亮论》一文中就谈到诸葛亮“仁义诈力之杂用”的问题。[277]

《三国演义》反映的这种是非不明情况使很多现代评论家苦于无法解释小说对诸葛亮的描画为什么与戏曲和说书故事中熟识的民间形象有差异的问题。胡适在这里再次设想《三国演义》作者原欲把诸葛亮描绘成一名贤相，结果却弄巧成拙把他写成为一个“奸刁险诈的小人”。郑振铎推测作者虽然原来想撰写一部诸葛亮传形式的小说，但那也并不意味着必须始终如一地塑造他的正面肖象，因而他在多处显得是按照一位“水浒式”军师的模型写成的。[278]这种评价互相矛盾的现象好容易在毛宗岗为诸葛亮所作的评注中才稍见减少。毛虽然在《读法》中有一长段专论诸葛亮为“三绝”之一，称颂他是一位“贤相”，但他在一些夹注中经常对

他提出严厉的批评。[279]在下面把诸葛亮作为体现16世纪文人小说反讽影射原理范例的论述中，我将较少涉及诸葛亮这一人物的正面事例，而较多关注对他的形象塑造中令人困惑的一些因素。其中不少与前面已碰到过的问题宛如同出一辙。

小说中有损诸葛亮形象的最明显特征是他的极端高傲自大。甚至在本人尚未出场以前，他的形象早已让徐庶过分夸张的推荐吹得神乎其神了。其中有一点是诸葛亮"自比管仲乐毅"，使本来就不乐意于求贤的关羽听不下去，埋怨说此"毋乃太过"了。[280]接下去的"三顾茅庐"情节不仅远远超出史料的简略记载，甚至也大大超过杂剧和《三国志平话》中渲染的程度。我们可以把那种始而期待终至失望的一再重演模式看作是造成悬念的一种简单叙述手法。但到刘备终于在诸葛亮家中找到他的第38回，张飞和关羽对诸葛亮是在有意侮慢戏弄他们的怀疑便有几分证实了：他们侍立良久，几至精疲力竭的地步，而诸葛亮却欢畅地睡足午觉，翻身将起，忽又朝里壁睡下。[281]之后，刘备和诸葛亮寒暄叙礼尽讲虚腔套话，"李卓吾"本评注者不禁讥骂他俩是"俗物"一双；而且这位评注者还不愿放过机会在此暗示诸葛亮是一直在等待着这次访问，他经过一番过分的谦虚推让之后便早有准备似的对天下大势的现状和未来当场作了长篇发言。[282]

在确立为刘备的首席谋士之后，诸葛亮依然锋芒毕露、傲慢如故。这主要表现在无论是在朝辩论还是在战场之上他那特有的自命不凡笑声。在前一种场合，他经常自夸能"凭三寸不烂之舌"推进创建帝业的计划；在战场上，他老是摆出一副那么悠闲自得的恣态，或羽扇纶巾乘小车，或悠闲地坐于附近小山之上，显得既对手下将士满怀信心，又对敌军动向早有主见。[283]当然，这最后一些事例可看成无非是种种愚弄敌人的心理战术。在诸葛亮施展平生抱负的早期阶段，它们确实都是属于带有喜剧色彩的润笔。[284]不过，到赤壁之战之后反复出现的那种傲然形象就开始引出愈来愈严重的问题，到头来终于成了促使他垮台的主要因素。

诸葛亮的态度从充满活力的过分自信迅速滑向有害的唯我独

尊境地之后，出现的一个问题就是他和蜀汉阵营同僚的关系。例如，他对待谋士庞统（他原是徐庶推荐给刘备的与诸葛亮并列的人物）就明显带有妒意，把庞统看成为竞争的对手；而他对魏延的处置几乎使他们达到公开冲突的地步。[285]

我们早已看出张飞对诸葛亮怀有强烈的敌意而诸葛亮也显然故意抑压张飞，使张处于从属的地位，他利用职位之便，要末不让张飞参战，要末就激他妄动。[286]诸葛亮与关羽较少公开冲突，但也潜藏着同样的紧张关系。他有意操纵关羽的最明显事例见于华容道"义释"曹操一幕，小说把它描写为早在军师的神机妙算之中。因此，这样，该对这个致命大错负责的应是诸葛亮。在小说描述的这一情节里，由于诸葛亮轻描淡写地宣称给关羽这份差使只是为了"留这人情"，这就更增强了对他狡诈奸滑的印象。下一回反讽意味就更浓重，他把那事实上明明是自己犯下的大错，竟严厉责备关羽不该放走曹操。[287]"李卓吾"本评注者果然于此毒骂诸葛亮为"贼"；毛宗岗把回目从"曹操败走华容道"改成"诸葛亮智算华容"，反映出他对这件事的看法。[288]鉴于这两位自命不凡者龃龉中的特殊紧张关系，小说作者后来竟借诸葛亮之口说出"刚而自矜"这一史学家对关羽的论赞就不是一般的嘲讽之词了。[289]

诸葛亮施计操纵张飞和关羽的这类狡诈手法也在他驱使其他刚毅骁将去执行命令的情节中反复运用。其中最常见的计策是反复出现的"锦囊"主题，内藏书面指令，只准在紧急关头拆看。[290]诸葛亮依靠侮辱和另外诡计激将上阵的"用人之道"实在是很成问题的，已非一般的所谓领导艺术，尤其是对待黄忠这样一些老将，他常鄙厌他们年迈。[291]在中国这个视高龄为神圣的国度里这样当众冒犯所引起的震惊使我们想到诸葛亮虽然有其受人景仰的贤相形象，在通篇小说中毕竟还是个年轻人——在卧龙岗露面时年仅 27 岁，去世时也只有 54 岁——这无疑加剧了人们对他在刘备阵营中平步青云一跃而登军师高位所引起的反感。[292]

除了运用激将法和冷讽热嘲之外，诸葛亮对其部下的心理操

纵也常采用一种公开竞争的办法，即以比赛形式来激励他们上阵。例如第 71 回挑起赵云和黄忠、第 65 回里关羽和马超之间的比赛军功。人们在这里会联想起《水浒传》中的类似竞赛。[293]诸葛亮还有一种更为残忍无情的常用计策是责成战将立下军令状，用生命作赌注保证完成使命，这应引起读者的认真关注。尽管这是出兵打仗的一种传统作法，但这种反复出现的场景确实烘托出诸葛亮与部下在心理上长期处于紧张相持的状态——如在不少场合与张飞，第 50 回与关羽，尤其是第 95 回与马谡紧张相持的情况。[294]

《三国演义》里的诸葛亮甚至与主公刘备也远不是《三国志》所说、或小说第 85 回挥泪诀别一幕集中体现的那种“君臣之至公”的理想关系。[295]这里再来寻找前述那类明目张胆操纵别人的补充事例恐太过火，但我们对刘备的每一桩重要决策大多受诸葛亮掣肘的情况早已司空见惯了：从第 54 回和第 73 回隐含威胁的劝谏到第 80 回佯装患病的劝进都说明了这一点。早在第 39 回他参加的首次战役，小说就明写刘备本不愿打仗，但一看到这位新来战友的严峻眼色就立刻改口表示容再商议。[296]从这种以监护人气派牢牢控制主公的情况看来，诸葛亮在后来那场灾难性的复仇之役中所持立场实在令人费解。他开头反对这个计划，认为那是利少害多之举。但到后来他一时改变了主意，等于完全默许了这一行动。由于扭转刘备在感情冲动之下作出的决定完全是他力所能及的事，这就等于暗示诸葛亮本人对这场重大失败以及主公身亡负有很大责任。

诸葛亮对部下施展的这类狡诈权术自然也同样用以对付敌人。全书中可见到一系列这类事例，从较为轻易的略施小计到极为残酷的权力卖弄。例如，小说中断断续续拖延了好几个回、以程式化的“三气周瑜”闻名的那段连续攻心压倒周瑜一事，无非是颂扬他初出茅庐就出手不凡显得足智多谋（虽然是模仿不少戏曲写他同样挫败曹操的情景），[297]并没有当真把它看作这两位英雄人物的真正对抗情况。与此同时，很多这类带有滑稽色彩的事一经诸葛亮之手，就成为含沙射影大煞风景的有用材料，如说曹

操有意夺取周瑜妻子小乔；还有，他故意激怒周瑜使他气得金创迸裂。不管怎么说，诸葛亮对周瑜万分气恼之后终于羞愤而死的反应，似乎是作者意在刻划他的伪善心态：他笑声刚落，就假装正经号啕大哭起来，似乎真在哀恸一位他衷心敬慕的对手。庞统出其不意戳穿其装腔时他竟嫣然失笑，完全露了底。后来诸葛亮听说庞统本人早逝而大洒其鳄鱼之泪时，又重演了这一幕滑稽戏。[298]

不过，在另外一些场合，诸葛亮的算计就显得愈来愈令人不安。例如第93回巧施诡计诬害姜维一节似可作为这类情况的最好例证，它使人想起《水浒传》里逼人入伙的恼人情景。当诸葛亮于第64回下令斩张任“以全其名”和第52回以屠杀零陵全城军民相胁迫使之投降时，其冷酷凶险程度真是达到了极点。[299]就连毛宗岗在评论他把一队藤甲兵全部烧死时也说他的这一行动“毋乃太酷乎”。[300]

令人感兴趣的是，小说作者似乎对诸葛亮用重典治蜀一事并无任何反感或疑问，事实上他还详细描述了后者的法治方案，并且附和史家赞美的话，说他执法严正，赏罚分明。[301]换言之，《三国演义》所反映的问题并不在诸葛亮讲究实效的严峻措施——这与刘备软弱无力地标榜仁慈恰成对比——而是他在努力追求原本是正当的目标过程中做得过分了。我们早已看到，其余三国英雄的通俗形象在故事改编为小说时受到贬损，也正是为了有这种做过了头的同样情况。[302]

回顾一下在刘备逐步晋级掌权的各阶段中诸葛亮所扮演的角色，这个问题就可以看清楚了。我要谈的第一件事情是“取荆州”，苏轼对此耿耿于怀，说诸葛亮与曹操其实是半斤八两。[303]甚至早在走出茅庐之前，诸葛亮就特别看准了荆州，认为想要达到刘备的长远目标，就必须先“借”取这块要地。[304]所以当赤壁鏖兵刚结束，曹军暂时处于局外，从而出现了夺取这块宝地的机会时，小说作者就特意指明诸葛亮插手其事，附耳对刘备说“如此如此”，其含意很快就明白了，因为后者不久就撕毁与周瑜早先订立

的协议，攫取了荆州。毛宗岗删去了诸葛亮耳语授计的有害证据，并改回目“诸葛亮傍略四郡”为“诸葛亮智辞鲁肃”。[305]这里，我们目睹了诸葛亮为自己辩护对鲁肃大谈其“物必归主”的出奇傲慢场面。在第54回里诸葛亮的虚伪之态更是令人作呕，他不顾稍后失信违约的不义行为，竟发表了一篇意在美化刘备素志的冠冕堂皇演说。[306]毛宗岗宽容地在第56回的一条批语中把这种耍花招行径轻描淡写地称为“顽皮”，但他在别处就毫不犹豫（不无赞意）地说诸葛亮“诈”。[307]我们早已在不少疑难的场景中见识过那只控制主公的铁腕高手了：他图谋益州的那场政变（但他仍坚持说该举只是一种权宜之计）；他在第73回劝谏刘备不可拘执常理，宜进位汉中王，以及第80回里他戏剧性地装病卧床苦求刘备称帝，接着是突然康复、一跃而起。另外，我们已注意到“李渔”本编注者为故事中插进了诸葛亮与刘备耳语的细节，刻意强调诸葛亮在处死刘封事件中扮演了重要的角色；“李卓吾”则认为即使没有那增添上的一笔，诸葛亮在这件事情上比刘备也更有罪，因为他是在充分知情的情况下明知故犯，而非事先毫无所知的一时冲动使他犯下这个错误。[308]

在这儿必须承认，上述所有诸葛亮的费解行为也可以被看作是可以容许或甚至是值得赞许的。因为对刘备事业那种先入为主的同情心理，往往能主宰对小说中描绘的这一人物的判断。换言之，人们不会因手段的狡诈去指责一位辅佐正义之士的谋士。因此，阐释《三国演义》为何如此描写诸葛亮这位人物的关键全赖另一个观点的成立，即按照小说的描述，诸葛亮也显然远没有达到他不择手段原该达到的所谓“目标”。

暂且撇开诸葛亮为之奋斗的整个事业终于垮台一事，先让我们来看一下小说中他那战无不胜的民间形象如何遭到各方面损毁的情况。无可否认，《三国演义》对这个人物的兴趣在很大程度上集中于把他塑造成一位天才的战略家形象（这一点与《三国志》认为指挥军事是其主要弱点的看法恰巧相反）。[309]事实上，小说叙述他早期指挥博望坡战役，尤其是他在赤壁之战中的勋绩甚至比民

间通俗素材所渲染的程度犹有过之，把一切辉煌胜利的获得全都归功于诸葛亮。而《三国志平话》和戏曲就不是这样，它们的叙述比较拘泥于史料，把这场联合军事行动中的“借箭”计谋及其他助战行动更多归功于周瑜。[310]

但正是由于小说中把诸葛亮的辉煌形象渲染过了头，反讽意味就开始流露。一个很能说明这种因为渲染过分而反受其害的事例见于他那家喻户晓的法术。他能呼风唤雨，善驾驭火，总之，他有善观天象那些超人本领是他取得早期胜利的重要原因。不过，随着故事的进展，这种反复使用的法术就开始不那么灵验了。作者不但提供一些别人也具有同样法术的反面例子来贬低他的显赫形象，而且还有意插进一些情节，让诸葛亮忽视天象变化或索性让天象本身发生变乱。[311]他那看来似无穷尽的神机妙算也是如此，最著名的就是运用火攻，它在博望坡战役之后成了他的拿手好戏，但它在后来的战事中也失去了灵验，在第97回等处甚至遭到惨败——还有“空城计”，在第95回、98回、101回和115回一再使用这个策略，到头来成了滥调俗套。[312]我还想补充一点，甚至连那有名的“八阵图”阵法到第84回实际上也在黄承彦的帮助之下被攻破了（杜甫曾为之悲叹），所以与其说它写在这里是炫耀诸葛亮神通广大、倒不如说它表明了陆逊的沉着英明。

这种因渲染过分而效果适得其反的最妙反讽曲笔事例之一是征剿孟获之役，它是蜀汉刘备死后最初阶段诸葛亮指挥的一次大规模军事行动。极大多数史论家都倾向于同意他在小说第89回发表的辩解意见，说那次南征旨在安定后方，是在对北面的魏国大规模用兵之前必需采取的一个步骤（毛宗岗在《读法》和其他不少批语中也赞同这一看法）。但我们看到了这一战略的破产。第118回蜀汉政权濒临崩溃前夕曾苦苦哀求孟获部落前来救援，结果这一希望完全落了空。[313]因此，综观《三国演义》敷演过程中的许多细节描写，我们不禁对发动这场战争是否明智产生了重大疑问。

首先，把孟获臣民刻划成为需要汉族文明感化的野蛮人和诸

葛亮主张"攻心"战术、坚持在其投降之前必先使其完全心服这两者之间就有一个逻辑上的矛盾，因为"攻心"想是施加于文明水平相当而受到尊重的对手才较有道理。[314]至于孟获本人特别有反讽意味的是他在小说里竟被描绘成是一位懂事讲理、甚至志趣高尚的领袖。对此"李卓吾"责问诸葛亮视孟获为化外蛮子的观点，讽刺挖苦说这个"蛮子"堪称他的"对手"。孟获本人的话更是一针见血，他说："吾虽然是化外之人，不似丞相专施诡计"。[315]"七擒孟获"的冗长叙述自始至终都讲的是诸葛亮的狰狞微笑和傲慢面孔，似乎早把这场战事该采取的战略以及要达到的道义目标等等高调忘得一干二净了。所以读者在通读七次擒放孟获的故事之后，很难对诸葛亮不发生严重反感，他在这场旷日持久的战争终获全胜之日居然为自己杀生过多而洒痛悔之泪，在第 91 回班师回国途经泸水边设祭猖神之前竟庄严宣称"安可妄杀一人"![316]

鉴于诸葛亮在一般人心中是个料事如神的军师，作者竟把他判断错误而遭到惨败的事例也写进小说是意味深长的。第 50 回放走曹操（小说暗示这事大部分应由他自己负责）之后，诸葛亮最大的一次失误是马谡事件。[317]正如诸葛亮自己最终承认及评注者们都不忘指出的那样，他对马谡才干的过高估计是一个严重的错误，特别是因为"知人"在小说中处于关键地位，更何况这方面通常总是糊涂的刘备倒在这件事情上有先见之明，因而这事就显得更富有反讽意味。[318]在诸葛亮"挥泪斩马谡"这个戏剧性场面里（先杀一个对他"义同兄弟"的人，然后象征性地自行贬降），他那些成问题的品性（伪善、忌才、易犯错误）似乎都一下子会聚到一起而有了更深刻的意义。[319]

我前面关于 16 世纪小说对探索民间传统英雄人物局限性的有特殊兴趣的讨论可能有助于对诸葛亮最后垮台的描述作出解释。尽管第 104 回里他戏剧性的去世一幕读来像是一位伟大英雄壮志未酬身先死的悲壮事件，但实际上小说在刘备死后长达 20 回篇幅的叙述里早为这一时刻的到来作了仔细的准备，好些地方都暗示他在渐渐衰弱和疲惫。到他引军与司马懿决战时，大家都早

看清诸葛亮已大不如前，他的精力正在衰退消失。不过，尽管经历了一再挫折，诸葛亮仍像关羽临终前表现的那样，一如往昔板着他那张自大的面孔。[320]例如，在第97回的一场战斗中，他满怀信心地预料能很快获胜，但结果发现他最拿手的火攻并未奏效。他那首屈一指的法术在第99回也显得不那么灵验，因为司马懿也能观察天文，预料将有长时期的滂沱大雨，从而抢走了诸葛亮初战告捷后眼看就要到手的胜利。诸葛亮绞尽脑汁、甚至运用心理战术，即在第103回用赠送巾帼女衣的办法来羞辱对方没有男子气概，也未能激怒诱使司马懿落入圈套。[321]与此同时，司马懿在第101回和102回连续识破诸葛亮的计策，而且这位魏将继续靠细察天象来采取行动——倒是他的对手此时逆天而行，遭到惨重败绩，真是莫大的讽刺（第102回）。[322]这时候，诸葛亮的斗志几已丧失殆尽，他承认自己棋逢敌手（“彼深知我”），在万般无奈中甚至向孙权建议，要是他们肯合夥击退司马懿的猛攻，情愿与东吴平分天下。[323]到接近尾声时，他已被描绘成是位羸弱不堪的病人，虽然在“死诸葛走生仲达”这个情节中让他露了最后一手以全其名，但是第104回的终局毕竟并无任何惊人之笔。[324]

由于1522年刊本引录了特别多的颂扬诗文和毛本插入杜甫一首诗的窜改注释，小说突出对诸葛亮辞世的精心描写把我们带回到小说中一个含有很大反讽意味的问题，即诸葛亮是全心全意投入一个他明知注定要失败的事业。他放弃隐居生活应邀出山的故事本来就充满了矛盾。一方面，这位南阳卧龙先生被完全描绘成一个得道的真人模样，甚至在第三次拜访茅庐的路上刘备与关羽谈话中还赏识赞美了这个形象。[325]而另一方面，尽管他装得多么不愿意听恭维话，但毕竟只凭刘备的恳切固请和极短暂相识之后，就突然醉心于刘的事业并立刻大谈其统一天下的宏图规划。不久之前，他还曾正色埋怨徐庶将他推荐给刘备是把他当作祭坛上的“牺牲”。[326]

当然，在中国人传统的世界观里，根据儒家思想立志走治国平天下的济世之路和按照道家所言遁迹隐居摆脱尘网决不全属互

相矛盾的事。沟通这些表面上看来似乎截然相反的两种立场之桥梁在于一位贤士能否以及何时幸遇一位值得为其效劳的君主，而且如果果逢其时，则他不但可以、而且务必放弃清逸自得的隐居生活而把全部精力献给经世宏业。这是对诸葛亮出山辅佐刘备的一种最简明阐释，见于各种对《三国演义》的评论，其中也包括毛宗岗的在内。(327)但既然如前所述，《三国演义》中的刘备形象被贬损成如此庸俗不堪，要接受这样一种解释就很困难。不但刘备在各方面远没有具备一位至善圣君的品格，而且从小说描写来看，甚至一般认为诸葛亮和刘备之间君臣一体、互相理解的观念（且不管《三国志》如何说）也是大有疑问的。

诸葛亮一旦献身于经世宏业之后，另外一些矛盾就出现了。其中之一是民间传统想法认为他聪明过人与我们在小说中读到的他接连遭到失败最后终于垮台之间存在的差距。我们不妨问一下，既然他在隐居期间就早料定天下三分局面，为什么后来偏要六出祁山问鼎中原妄图一统天下而导致自己病死并葬送了先主基业？这是“李卓吾”本评注者所特别点出的问题。(328)甚至毛宗岗也在第97回的回前总评中说诸葛亮“愚不可及”，明知其事业必然失败而终必蹈之；不过，在同一回的评论中，他又把《后出师表》中的名句“死而后已”释读为是诸葛亮的一种难言隐痛，他明知存在着终将为魏灭亡的潜在威胁，在这件事上他已落入无可奈何窘境几乎没有其他选择余地了。(329)

诸葛亮这种明知以寡敌众无济于事而斗争到底的执著态度，如上面引录的字句所示，既有陈腐的书生气，也有浪漫的革命精神味儿。这也是那种屈从和挑战兼而有之的气概，也许正是大多数读者所信奉的“谋事在人，成事在天”之意，就是说，这句话可理解成把人生斗争的价值放到与不可抗拒的天命相提并论的地步。(330)尽管民间传统把诸葛亮看成是智慧的化身，但由于他在小说中是那样一副傲慢和伪善形象，就连这样一些字句用反讽的眼光来理解也无不可。

讲完了蜀汉阵营的这些主要人物，现在让我们来谈曹操。所

有中国小说评论家几乎都曾指出,《三国志演义》里的曹操与苏轼在世时通俗戏剧舞台上那个只要他一失败就能逗乐儿童,并为后来世世代代观众所津津乐道的曹操有着很大的差距。归根到底,在衡量各时代传统后,也许不妨断定:把曹操塑造成奸雄魁首形象与其说是常例做法,毋宁说是个例外。正史对曹操的人品描写一般能持全面而公正的立场,说他是一位既伟大、但也有缺点的政治家,曹操的反面形象似乎是迟至宋代才开始给树立起来的[331]

尽管《三国演义》公开同情蜀汉的事业,但它对曹操的描写还是采用不抑不扬的手法,比起通俗文学来,它显得更接近于正史的观点。那些传统评论家们也是如此,他们每逢曹操有值得称道之处就充分肯定他的可贵品质。[332]这甚至包括毛宗岗,他当然尊重大众的感情,为此对某些回目作了不利于曹操的修改,但他仍旧在《读法》中称曹操为"三绝"之一,对这位魏王不惜用上一些赞美之词,在行间夹注中也经常对他的一些具体言行表示赞赏。[333]

这不是说小说作者刻意掩饰曹操最明显的缺点。《三国演义》当然并没有避而不写曹操许多严重违反人道的暴行,最有名如第4回里血腥屠杀亲族吕伯奢,第23回"借刀"杀害祢衡,第72回处死杨修,最骇人听闻的是第66回里残杀伏后及其全家。[334]曹操在第48回横槊赋诗这一幕中呈现的敏捷才思也未能补救掩饰他在小说里叙述的种种暴行所显示的凶险面貌,特别是这篇短歌行,与其说它只是作为一首有真情实感的抒情诗来显现曹操才华,倒不如说作者将它有意写进此处是为了更突出曹操在此场合所表现出来的豪放气概与他濒临致命失误这两者之间富有反讽意味的严重脱节(这一众所周知关目的不祥结局一针见血地说出了这个意思)。总之,这里的核心问题并不是要裁定究竟是把曹操描绘成一位正面英雄还是一个反派奸贼,而是同前面一样,在于小说如何设法烘托出人类动机领域内所固有的内在矛盾这种反讽模棱之感。

对本书论述意图来说,关于《三国演义》刻划曹操问题最有

意义的是小说正文把曹操和刘备两人的经历描叙得多么相称相似——从他们早期结成互相支持共奔前程的一对，到后来他们同时受爵封官，终至相隔仅7回先后戏剧性地死亡，接着是他们各自梦寐以求的帝业都迅速烟消云散。下面，我要试图论证这两位主要人物间的大体对称写法并不仅仅出自他们在小说情节范围中处于戏剧性针锋相对的地位（还有，小说很少强调他俩之间的个人仇恨），更重要的是它提供了一个由反讽对照转变为互相印证对方人品的例子。[335]依照那种视《三国演义》为自觉修改了通俗观念扬此抑彼观点，我将把注意力特别放在那些反映曹操眼见优于刘备之处，或表明曹操丑恶的反面特征也可用来反讽影射对称人物刘备的地方。

《三国演义》用对仗方式来勾勒这两位主人公的手法早在小说开头就了然于目，两人首次出场之处都用了同一句话“引（或闪）出一个英雄”，接着是相似的个人简历，谈到各自的出身和童年。《三国志平话》里就没有这样对称的描写，曹操只是夹在一队军马中，未作介绍就与袁绍和袁术一起挤上舞台。[336]两人的开篇描写更是极其相似：幼年时都呈示早熟出众，从小就野心勃勃使家人感到不安，长大后都不甚喜欢读书，专好各种游乐和结交天下豪杰。[337]虽然刘备作为皇族之后与曹操父亲给太监做螟蛉子而得曹姓的情况截然有别，但1522年刊本用了很长一段文字说明曹族家世也值得夸耀，特别是曹节为人正直，强调曹操也出身于显赫的门第。（这些详情全被毛宗岗删去，但他在《读法》中指出这两位主人公的相似之处在于他们皆“自我身而创业”。）[338]

曹家与宦官势力的瓜葛看来不但立刻就给曹操的个人荣誉抹了黑，而且由于宦官招致汉皇朝瓦解一事而成了他身上一个特殊的政治污点。在小说的开头几回中何进企图根除“十常侍”时，曹操似乎确实站在宦官一边出来阻拦。后来事实说明，曹操的霸业没有受到宦官势力的明显祸害，而另一方面刘备的短命皇朝则恰恰因为太监黄皓于后主刘禅在位期间弄权而终于垮了台。[339]

两人各自掌权之后，他们之间可供比较的关键之处就在于他

们的领导素质。这儿，我们可以从小说中窥见，曹操在不少方面分明优于刘备，尤其是在史学传统中向来认为是人主纲常德性的“得士”之器、“知人”之才、“用人”之智。

从出身创业的最初阶段起，曹操就在广招贤士、收为已用方面显示出非凡的才干，这种才能早在小说第一个10回他用兵的初期进退千变万化之际就很明显。第10回他父亲和其他家人被杀害以后，首次大规模招贤纳士，到他在第14回和15回中再次募集兵众时他已是兵多将广人才如林了。人们也许甚至可以这么说，刘备本人也于第19回和20回投奔曹营一事是曹操这方面才能获得最惊人成果的标志，可惜后来的事态发展把刘备逼到敌对的营垒去了。毛宗岗在《读法》中实际上把“得士”专指为曹操最突出的品性之一，还有“李卓吾”也同样提到曹操有这一气魄，说他能“收拾人才”。[340]

然而假如我们想要确定曹操这种才能的确实基础，却很难弄清这究竟是小说开头他在朝廷议事中所展现的辨才、是他的出色武艺，或他作为人主的个人魅力。[341]实际上答案却都不是这些，而是在于这种吸引力的另一面，即在他对投奔过来的人才能正确地加以使用。这种“用人”的才智特别为包括毛宗岗和“李卓吾”在内所有传统评注家们所称道，他们在小说的前半部分常引用这点来解释曹操为何总是比刘备更胜一筹。[342]除了某些例外场合，曹操善于“用”部下还表现在他能公开接受批评，广泛听取意见，甚至包括叛逃者的话在内。[343]这与刘备只听少数亲信的倾向适成尖锐对比，虽然刘因“三顾茅庐”而有那求贤若渴者的美名。鉴于如前所述刘备与庞统，甚至与关羽和张飞，偶尔也与诸葛亮本人之间有潜在的紧张关系，这种对比就变得更有反讽意味了。[344]

这里值得注意的是，曹操的暴君形象在《三国志演义》里并没有给以强烈的渲染。除了对几个人行凶以外，小说里很难找出他无故对平民施虐的证据，只有移驾幸许都那一次造成过一些破坏。[345]而另一方面，我们却在第31回获知他深受农民爱戴，第66回里又读到他兴办学校，而且他每次作战获胜都不准部下掳掠百

姓财物。[346]若有不同处，则曹操的政绩倒是更描写成合乎诸葛亮施行的那一套严厉但却公道的法治——这就是前面引述过的将这两位敌对领袖相提并论的一些评论基础。[347]可能有人会反对说，诸如第17回曹操割发代首以示执法严明的矫揉造作行为不过是骗取公众信任的诡计罢了。但要是这样说的话，同样的非难可能也不妨加于刘备身上，我们在前面已看到，他经常表示关心老百姓，而这在不少地方无非只是为了想“收拾民心”而故作姿态而已。[348]

所谓曹操善于“用人”云云，从它的正面意义说，就是他能识别人才，并能品评他们的各种不同才器。小说第1回里我们就听说他“有知人之明”，这在第21回“（煮酒）论英雄”以及第27回默许关羽出走，离开自己阵营这样有远见的举动中得到了戏剧性的表现。另一些例子见于第18回他分外沉痛哀悼典韦及后来第33回痛哭郭嘉，小说似乎把这些都描写成一种惜才的真挚表现，与刘备有几次故作沉痛实难令人相信的表演适成对比。[349]

不过，从我探讨小说美学的观点来说，小说中描绘曹操的种种出色才能不及本文内表现其弱点和失败的事例更令人感兴趣。但这不是一般观众“闻曹操败，即喜”的感情，而是这些事例反映作者醉心于探索英雄气概有其局限的本相这一个我早已在评述小说家笔下的关羽、张飞、刘备和诸葛亮时就谈过的问题。

虽然曹操在有一处被赞誉为威若天神（当然是出于他谋士之口），而且小说又让我们目睹了曹操的几次辉煌战绩，但貌似不可战胜的曹军其所经历的却是惨败多于胜利。[350]最令人难忘的当然数赤壁鏖兵，他在决战前夕酒宴上的无比骄盈表现和大军进攻全线崩溃的惨状真可谓适成强烈对比。

与我探讨的曹操和刘备两人对称写法特别有关的是小说中那些反复出现的情节，如在激战中，曹操往往落到孤身一人落荒而走的结局，或身陷敌围，靠自己的部将及时赶到才幸免于难。[351]在不少情节中，这类情况屡见不鲜，而且作者每次使曹操得救总得付出身负重伤的代价。试看随着小说情节的展开，他在第6回肩

部受伤，第 12 回烧焦须发，第 16 回右臂负伤，第 32 回被射中头盔，第 42 回张飞在长坂桥头震耳欲聋地一声吼叫，使他冠簪尽落，第 58 回身受重伤，第 72 回折却两颗门牙。[352]人们也许可以把这种特别强调的笔法仅仅理解为是突出曹操每临战阵总是身先士卒精神而已，但我觉得还是从作者最感兴趣的强大有力和脆弱无力的微妙界线问题去理解更有深远而丰富的含义。不管怎么说，许多情节都突出了他与刘备有形似之处，如第 58 回他弃袍而逃（刘备在第 84 回也有同样遭遇）；还有，第 4 回里他在危难时刻躲进一位亲属家避难发生了惨案，酷似刘备在同样境遇下逃到刘安家的情况。[353]

不过，当我们考虑到这两位主人公对一系列挫折和失败的反应时，就能体察到在它们的形似之处有某种强烈的对比感。这儿，我们能立刻看到一种截然不同的对立表现：刘备动辄痛哭流涕、灰心丧气，而曹操则总是颇有个性的哈哈大笑不止。它犹如一种袅袅余音，在我们通读作品过程中一直回响在我们身边。[354]这位魏主特有的笑声不妨看作是他目中无人的标志，第 48 回的酒宴那一幕确是如此。但小说对曹操在遭受挫败时哈哈大笑场景的反复描写很快就使它成为一种固定模式，并在第 50 回达到它的顶点。曹操在赤壁之战一败涂地并且接连遭到伏击时仍发出阵阵大笑，连毛宗岗也惊叹为是一种“可爱”的精神状态。[355]

诚然，曹操偶尔也有过像刘备那样陷入“闷闷不已”的时刻，但他一般总是被刻划成是一位蔑视困难、意志坚强的统帅。我们从来没有看到他准备放弃战斗，就如我们于第 31 回看到刘备在檀溪边完全绝望或第 41 回急欲自刎的情况。[356]这种至死不屈顽强求生的精神早在小说第 4 回谋刺董卓未遂重新集结力量时就表现出来了，尤其是在第 10 回，全家老小被人杀害，他没有因此气馁而是在悲愤之余加倍努力，组织部队准备报复（与刘备仓卒发动复仇之役适成对照）——这种精神使“李卓吾”为之赞叹不已。[357]

这些事例中值得关注的似乎并非纯粹的勇敢、而是一种临危

不动心的精神，也就是他在第20回皇家狩猎中凝视刘备迫使退却的那种意志力或是那种使他得以逃脱各种危难的敏捷才思。这样一个难忘的事例发生在第12回，当时吕布（他不认识曹操）强问他曹操在何处时，他面无惧色，从容回答说："前面骑黄马者是他。"[358]

小说确实描写过几次他一时丧失这种意志力的情景。例如第72回，曹操在最危急的时刻由于"心乱"而直接导致不论在人道或策略上都不可原谅的杀害杨修事件，结果造成军事方面严重失败。同样，在第56回他听说刘备与孙权两家联姻结盟时大为震惊，甚至失落手中之笔，与第21回刘备闻警失箸的情节映照成趣。[359]作者笔下的曹操之最严重弱点见于小说反复描述的他格外容易受到鬼怪困扰，如在第68回遇道人左慈，以及临终前隐见群鬼索命。[360]

关于这点还得指出，如我们已看到的，小说在对刘备和其他人物的描写中特别留神他们易受好色之害这一首要主题，它也偶见于小说对曹操的描绘中。《三国志演义》有好些情节触及这一方面：第16回，酒醉后的曹操索要别人的妻子伴宿；第44回里诸葛亮骂他为"好色之徒"；晚年时节，他有时被说成是不理政务、荒淫无度。[361]但有意思的是，小说作者似乎有意回避这个问题，只是含糊其词地通过铜雀台故事暗示了一下就绕过这点，并没有像民间文学在这一情节中渲染的那样，把他塑造成一位荒淫暴君模样。[362]同样的暧昧感也笼罩着曹操弥留之际的最后一幕：他下令把香料分给宠幸的妃子，又作了安排使她们日后生计有所保障。评注家们把这一个看来似乎无关痛痒的心愿解释成是一种纵情忘义的感伤心态之惊人般流露。[363]

不过，一般说来，我们可以认为小说刻划的曹操性格在自知之明这一关键问题上与刘备显然形成了对比。尽管他有众多理该受到谴责的行为，但《三国演义》中的曹操还是愿意坦然承认自己的过失，很少陶醉于自我颂扬之中。[364]最能说明这一方面性格的是小说开头处描述他与陈宫的关系。陈宫责难他有不义行为，他

回答说："吾心不正，公又奈何独事吕布？"[365]甚至更早些在第4回里，曹操曾毫不掩饰地向陈宫表达了类似的情绪，向陈宫一点不加掩饰地解释他为什么要杀死吕伯奢："（我）宁教我负天下人，休教天下人负我。"[366]1522年刊本于此附加一条注释，补充说，这种厚颜无耻的利己主义论调"教万代人骂"（后来一些版本把这一注释直接编入了正文）。[367]不过从论述曹操和刘备的对称描写的角度，我要进一步指出，《三国演义》中这一句令人难忘的话与稍后刘备所说的"吾以仁义待人，人不负我"构成了强烈的前后呼应。[368]倘若小说中描述的刘备所作所为确实能体现这样说法，那末这句话会使刘备比起曹操来真有君子仗义和小人利己的天壤之别。但小说既然要求我们透过浓厚的反讽滤色镜来判断刘备的言行，结论只能是这两个人半斤八两，不过是同一缺德问题的正反两面罢了。[369]有意思的是，甚至一向在道义问题上不含糊的毛宗岗在这一点上也承认说，曹操的话所表达的心情是世人共有的，心口如一正是他的过人之处。[370]

虽说刘备以"仁"标榜自己，并以此与曹操之"暴"形成对比的说法符合民间的见解，但却没有如实反映出小说对他们描绘的本相。如前所述，在修改那简单化的通俗脸谱形象时，作者并没有回避曹操的一些残暴行径事例。但有意思的是，传统评注家们都在不少场合倾向于怀疑曹操未必如此不仁。例如1522年刊本的一条夹注差点儿认为第17回中曹操玩世不恭地"借"王垕首级来平息兵变的做法不无道理；甚至毛宗岗也对曹操杀死吕伯奢妻小之事认为是出于误会，情有可宥，只对他随后杀死吕伯奢本人的行为加以谴责。[371]事实上，1522年刊本甚至走得更远，认为曹操在第27回不追捕关羽一事表明他有可贵的"宽仁大德之心"。毛宗岗也有点儿同意这一评价。[372]按照民间的观点，如此刻划曹操似乎是太过分夸大其词了，但从小说所描写的一些行为来看，例如他关心陈宫家属，多次宽厚对待叛逃者和战俘，不许一个埋伏的弓箭手对赵云施放"冷箭"，等等，说他有这种品性并非全属无稽之谈。[373]当然，人们也许不难争辩说，所有这些事例不过是故作

姿态以算计收买民心罢了——如同曹操本人几次直言不讳的那样——但那样说只有再次加倍增强了曹操与刘备的相似程度，后者十分注意把自己扮成仁君模样。倒是曹操很少像刘备那样惯于矫揉造作。[374]

这就把我们引到曹操在文化传统不同领域中最常见的称号"奸雄"上来了。[375]我还得指出，这种常见的称号并不一概都是贬义的，至少伴随着"奸"的属性，并不排除对"雄"这一出众才干真诚赞羡的可能性，众多传统评论就是这样运用这一词语的。[376]所以，曹操年青时听到许劭预言，说他生就是"治世之能臣，乱世之奸雄"时毫不介意；第 30 回里许攸骂他为"奸雄"，他只是一笑了之。[377]

不错，"奸雄"这一说法在通俗文化中最常用于区别曹操的邪恶行径和刘备真正而合法的英勇行为。因此，在比较这两位对手谁属正义时，必须记住曹操和刘备两者对承袭皇权都有相当的基础：一个靠他的姓氏，另一个则凭他的功绩。同时，小说全过程中两人都在从事虽然只是逐步、但却无可怀疑的篡夺皇权斗争。[378]倘使非要说这两位主要对手在这一点上有什么区别的话，那就是毛宗岗所指出的，即刘备纵然装作多么不情愿但终于还是黄袍加身，而曹操则信守不觊觎皇位的诺言，满足于让后代来实现这一愿望（《资治通鉴》认为这是汉朝道德遗风的力量）。[379]鉴于小说对曹操大半生里持续不断有时甚至极其残酷地为夺取皇权而斗争的动人叙述，完全可能把这看成是他作为"奸雄"的最后一个虚伪姿态——虽然不少史论家在这一点上有七八分信从他的说法。[380]但不管怎么说，人们在阐释《三国志演义》原文时应该认识到，曹操随着日益衰老和多年的风风雨雨经历，某种厌世情绪似乎终于主宰他的思想，所以到了晚年宁愿脱离国务羁绊一事是完全可信的。[381]从本书讨论的角度看来，这就意味着 16 世纪小说极为关注的"义士气概的局限"不仅适用于理想的"英雄"，而且对于一般被看成固有邪心的反面人物"奸雄"也是套用得上的。

至于作品中的其他人物，作者就很少像对待本章所述的主要

角色那样吹毛求疵地加以批判。但我们仍能从许多次要人物的刻划中窥见那种对取自民间传统的人物形象加以自觉修正的写作手法。如民间舞台上的吕布一般都是无例外地塑造成为一介武夫的粗鲁形象，但在小说中他的性格就变得复杂多了。我们看到小说开头处吕布尽管被描绘成是一个背信弃义的无耻坏蛋，但他与刘备辘轳式你上我下的千丝万缕关系中也不乏行为高尚的时刻（倒是相比之下刘备有时显得很不光彩）。[382]特别有趣的是对貂蝉事件的处理。开头是把吕布当作一个毫无心计的笨蛋，针对他的卑劣动机给他安排下一种不出意料的圈套诱使他就范，但到头来却采取与“霸王别姬”一幕相似的笔意来描述这件事，这就大大提高了他的精神风貌，为后来与刘备作最后摊牌作好了准备。[383]至少“李卓吾”本评注者对刘备的亏待吕布行为感到特别恼火，他甚至暗示刘备的全盘失败在很大程度上由于他在如何善“用”吕布的问题上表现无能。[384]

就拿周瑜而论，把小说中的描绘与原始素材作个比较就可看出，小说作者大大贬低了周瑜的英雄气概。不仅史籍上明明记载着他是当时的一位风云人物，就连元剧和《三国志平话》里，他也是比小说中的周瑜远为精明能干的一位统帅——最惹人注目的是在赤壁之战中，使用“草船借箭”计谋原属于他的功绩，而在《三国演义》里它却被移栽到诸葛亮身上了。[385]毛宗岗在《读法》中点头认可了民间流行的观念，把周瑜与鲁肃和司马懿并列，视为当时杰出的统帅之一，但他却并没有多大改动作品中的周瑜形像。[386]同样，小说却竭力渲染他那致命的嫉妒心理，并隐约暗示他与小乔过分耽溺于闺房之乐，这与戏曲《聚小乔》描写他与小乔相敬如宾情景形成鲜明对比。[387]

小说把周瑜改写成一个容易受骗上当、出奇好妒和目中无人的笨蛋有几个理由值得一提。首先，周瑜的垮台有助于把广义的忘义利已、尤其是荒淫纵欲看作是造成英雄气概局限性的因素。小说把周瑜作为诸葛亮的一个可笑的陪衬角色，意在突出诸葛亮本人的无比聪明和过人胆识，但它同时也表明初出茅庐刚得志的诸

葛亮做事未免也太过分了。除了“三气”成为纯美学上的“三重”模式之外，我们在三段合成的情节里发现另一种写作范例表明作者如何先以轻松俳谐的笔调叙述周瑜一再笨拙和徒劳地想要搞垮诸葛亮，弄到诸葛亮的过度傲慢变得令人生厌，而且就是他的取得巨大胜利开始使我们想到某些更加恼人的问题。

甚至在对赵云的刻划中，我们也能从这幅正面肖像里再一次觉察出注入了某种程度的反讽味。诚然，粗浅地读一下正文，赵云确实给写成一位集古典英雄各种品质于一身的将领：他是一个忠贞的典范，神力坚毅兼备的“一身都是胆”战将，并且从一开始他就跟主公刘备享有互相敬慕赏识的良好关系。[388]但在不少情节中，作者似乎也给这个光辉的传统形象投下了怀疑的阴影。

首先是第52回里与夺取荆州有关的是非问题。赵云在夺城这一违反早先与周瑜签订协议的战役中扮演了关键的角色。当然，我们完全有理由为他辩护，因为他在这一事件中仅仅是按照刘备和诸葛亮的密计行事而已，但他在宣布占据这个城市时那股欢天喜地的高兴劲教人读了发生反感，因而毛宗岗在他的本子里竟把这行文字删去了。[389]就在这件事发生之后不久，赵云作为俗套英雄的形象进一步得到强化，他以纯粹的“好汉”气派严词拒绝了赵范为其嫂提亲的建议，其表面理由是他与赵范前不久刚结义为兄弟，因此这门婚事就有乱伦之嫌。但他反对这次牵线的激昂态度颇有《水浒》里好汉那种极端厌恶妇人心情的味道。而当他回来禀报这件事时，诸葛亮却对他过分拘礼不以为然。[390]此外，我们还应指出，尽管赵云对刘备无限忠诚，他也不能免俗，同样犯有嫉妒战友的毛病——最明显的就是第52回与张飞赌赛，第70回与黄忠竞争。更重要的是，小说中关于他那戎马生涯的叙述最终转入对他作为一个老将的生动描绘，虽说他义勇如昔，但愈显得不胜年迈和衰弱之累。[391]

最后，我们可拿司马懿作为《三国演义》有意修改通俗素材的又一例子。作为灭蜀篡魏的动力，他被描画成为完全是曹操再世模样——这种感觉被他的某些残忍和纵情事例所证实。[392]但与

此同时，他酷似曹操之处，如小说多处描绘的，也包括这位主人公的矛盾性格特征。如上所述，这不仅指小说分明把他描绘成为诸葛亮势均力敌的对手，尤指他在诸葛亮的人身侮辱面前显示出来的惊人自制力；还有，更重要的是他有能够摸透诸葛亮心思的本领——那就是说，他是诸葛亮的真正“知音”[393]。

在上面对《三国演义》中某些主要人物形象的反讽修改加以分析时，我着重依据的是下列信念，即以人物性格描写来影射书中本义一事主要体现在成对或成组人物形象映照的基础上。正如传统评注家们曾指出的那样，这种各个不同人物重叠描绘的结果经常产生小说中人物基本上都是复合肖像的印象。[394]但我们同时又看到在“桃园结义三兄弟”和“五虎将”等群像中，他们的表面实际上深深掩盖着这些成员之间的不睦与磨擦。这种毁损神话般“桃园结义”手足情谊的暗中不和也转栽到小说对一长串同胞兄弟对偶的描写中——袁谭和袁尚、诸葛亮和诸葛瑾、刘琦和刘琮、曹丕和曹植以及司马昭和司马师——那些同胞兄弟不睦的重现模式，给不少情节增添了一层含意深远的反讽意味。[395]

小说中产生反讽意义的另一个更为关键领域是特别注意一些英雄人物与他们后代子孙对照的地方。诚然，在一部跨越八十多年历史岁月的叙事文中，上半部一些中心人物的子孙会在后半部中出场露面是个无法避免的现象。但观其重现次数之多及对他们的突出强调之甚，尤其在结尾几段，似乎暗示这是一种自觉的写作图式。[396]它不仅涉及一些主要人物后代（关兴、张苞、诸葛瞻、刘禅），而且甚至包括诸如许褚和乐进等次要角色后嗣，把它与小说始终明示老小两代战将年龄差距这一点联系起来就具有更深的意义。我们已看到这最后的因素曾给诸葛亮的崛起以及关羽、张飞和其他老一辈英雄人物的死亡增添了特殊的反讽意味。[397]

如前所述，这些例子所阴含的上下代之间的反讽性脱节具有双重的意义。一方面，那些中心人物在作品主体中表现的威武气概多少在儿辈身上复活，使之重现于舞台（张苞与父亲张飞一样声若巨雷；关兴继承了父亲的武艺；诸葛瞻也像诸葛亮那样足智

多谋）。这就给人以如下印象：老一代英雄虽然去世，但一切依然如故，那些英雄原来并不是举世无匹、不可替代的。如“李卓吾”本评注者在第82回的一条批语中说：“又换一番人物矣。虽然，此便见得云长、翼德未尝死也。”[398]姜维似乎成功地接替了诸葛亮（他与司马昭的一连串较量使人回想起当年诸葛亮和司马懿的对抗）一事便给人以类似的印象，虽然这在事实上并无血统遗传的因素。[399]

另一方面，第二代人达到的主要成就总不免使人产生一种朦胧感觉：他们比起那一去不复返的老一代英雄风采来似乎已大为逊色。特别是小说经常把这一代人日益为了虚空的英雄业绩与那汉代奠基者的真正辉煌成就对比时，这种感觉就更加强烈。[400]如前所述，作品结尾部分频频出现一些追忆故事开头阶段情况的对话，并时常流露出感叹关羽、诸葛亮及其他英雄人物下场之情。[401]“李卓吾”本评者把这种印象概括成为一句讽刺挖苦的话：“（诸葛亮）把聪明都使尽了……不肯留些与子孙也。”[402]

当看到那些子孙后代未能实现父辈们夙愿时，这种失落感尤为强烈。我们在君王相继驾崩后立刻爆发内讧自相残杀的常见模式中也可以窥见这种意向。刘备本人后代的表演也许是最好的一个例子。我们不完全清楚，作者究竟是有意让刘禅作贱自己（因为他在最后一回里从名门后嗣一降而为奴颜婢膝的傀儡）以激起人们的嫌恶之情呢，还是仅仅想博得读者的同情，哀怜这位孤立无援的继位者（某些前代读者甚至从他的举止窥察出一些伪装得巧妙的反抗迹象）。[403]但是从步步衰败的大局看，那刘禅丧权辱国一事就把最后15回里散发的反讽意味导向它必然的结局。

（五）

我在本章试图阐明的是如下主题：使《三国志演义》有别于其他说三国故事的资料，同时又使它与16世纪文人小说体裁搭上关系，其奥秘就在于它对原始素材进行了反讽修改。这儿，我必须再深入一步探讨《三国志演义》里是否也体现了另一个研究该

小说必然触及的方面，即我假设各处对通俗人物形象的反讽贬损都朝向对一些严肃问题和价值观再作一番正面的商榷。换言之，我必须设法批驳胡适的评价，他认为小说作者以及后来的编撰者是"平凡的陋儒，不是有天才的文学家，也不是高超的思想家"。[404]

正如可以预料的那样，几乎每一部明、清版本的序文都声言作品有着说教的意图。例如，1522 年刊本序文宣称："此编非直口耳资，万古纲常期复振。"[405]然而当我们想要在小说中核实这种具有崇高意图的实质性材料时，我们发现书中很少提供"说书人"以这样明确的说教言词。[406]诚然，正文到处散见各种可供判断的材料，其表现形式为谏词、历史文件、诗词，尤其是直接从各种史料中引录的史评，如陈寿《三国志》以及裴松之、孙盛、习凿齿和后代史官的论赞。但如我始终认为的那样，这种材料所表达的明确论断常被作品正文中运用的反讽影射所抗衡，甚至书中各处引录的评论文字本身也往往是互相矛盾的。既然如此，1522 年刊本序文如何能宣称"是是非非，了然于心目之下"呢？[407]

解决这个问题的一种有效方法是区分开书中明言本旨部分与暗含表述部分；也就是说，把取自文史传统的"论赞"之类和小说正文里那种虽未明说什么但却映照出明确意思的表述模式两者区分开来。[408]这样不看重公开说教断言的一个极明显事例也许可见于涉及报应概念的地方。小说中显示行事与其后果必然相应的笼统观念引起了传统评注家们的深切关注。例如，"李卓吾"本评注者在第 77 回的一条批语中用借贷类比来解释关羽偿还颜良血债一事，说关羽为此"本利一时俱到"。毛宗岗也在第 109、110、113、119 回等处详尽论述过佛家的"因果"概念，而且把第 109 回的回目改为"废曹芳魏家果报"。[409]但除了对话中偶然提及这类佛家因果报应的概念（特别是第 77、78、79 回内）之外，小说本文却并没有把这一概念框架硬套到故事上去——这是小说明显不同于《三国志平话》的地方，后者有极为触目的来世报应结构框架。

在本章的其余部分里，我想谈一下作品中基于形象映射的另

外几种表述意义模式——无论作者是否给读者明白指引其意。有关书中本义的第一个有待探讨的重要领域是涉及历史进程的总概念。小说显然对朝代兴亡循环的概念表现出某种重大兴趣，故事的叙述焦点恰恰选在两个朝代更迭时期，而书中经常出现汉初与汉末两个时期的对比也正是体现这个意思。正如本章第一部分里论及的那样，毛宗岗和其他编撰者对小说开篇部分的改动也确认了这一点。

且不管那一句关于合和分的对称口号过于简单化，我们在小说中读到的历史进程却比单纯一转的轮流换代要复杂得多。不错，小说开篇的形势正符合朝代循环的通俗说法，呈现出一个朝代末期种种例有的症状，如昏君、自然灾害、不祥之兆、民众起义等等，但这种看法是由对三国时期的一种基本矛盾的视角所框定的：就是说要末把这一时代自身看作构成了一个簡短的朝代循环，要末看作仅从汉朝行将灭亡起直到隋唐帝国建立才迎来一个持久的新朝代为止那一段长时期里中原无主的乱世一部分。所以，从朝代循环论的角度看，刘备的目标当初是（第二次）光复汉朝的帝业。然而随着故事的进展，局势日益明朗，迫在眉睫的根本不是中兴问题，而是开创一个新纪元。(410)同时，一旦小说的视野从全天下缩小到三个独立的“王国”时，我们就能分别在每一王国中追寻到一种微循环，各自经历二至三代王朝的常规历程。(411)

在朝代循环理论所体现的历史发展大轮廓内，我们还能够觉察出小说特别看重某些具体历史问题。例如，继承汉祚这一狭义的正统问题就不仅仅是两个主要争夺帝位者究竟谁是谁非问题，而是牵涉到关于传统帝制中带有权威性质的某些基本前提。(412)尽管《三国演义》基本上同情蜀汉一边，但我们看到它对刘备和曹操的描写远不像通俗文化中那样，把人间的敌对关系归纳成正统与僭号者这样泾渭分明的双方。一方面，刘备自称在道义上占优势，这点尽管在小说中受到贬损，但他标榜自己是汉室后裔，听来不无令人信服的理由。而另一方面，曹操则在作品中被描绘成是个更有能力的经世之才，他那“挟天子以令诸侯”的地位也使

他赢得很大的尊重和权威。[413]但依然无可否认的是小说中塑造的曹操形象更接近于“霸主”而不像是正统的君主。

鉴于刘备和曹操两者争夺帝位都有明显的欠缺之处，于是就出现了有趣的现象，争当天子的第三个主要阵营，即东吴的孙策和孙权集团似乎并不侈谈正统与否那一套，而是理直气壮地仰仗强权政治。[414]这就给小说中反复声称的所谓“天下者，非一人之天下”这一概念加深了它的意义——我们已看到，在不少地方，这种辩论都带有特殊的反讽意味。[415]这种对颠覆政权的儒家概念进行的反讽在作品结尾处大量而清晰地表现出来，如第119回里司马炎指着曹奂为自己篡权辨护说，曹的祖先也是篡夺汉祚自行称帝的。[416]

治世权力这一大问题也涉及小说中多少是公开提出的其他一些政治理论方面。其中最突出的是中国历史上每一个分裂时期必然会遇到的老难题，即全力以赴争取统一，还是宁愿偏促于江山一隅以求“偏安”。尽管随着故事的进展，小说始终口是心非高唱统一天下是义不容辞的天大责任（而且为此流了大量的血），但到了作品的后半部分，三国鼎立的大势已定，再不可能由其中任何一国加以扭转，这种相持不下的局面引出了正文第97回里的一次严肃讨论。[417]毛宗岗在对第105回里一首诗的夹批中竟然点出，“偏安”投降心理这个毛病成了蜀汉实现统一理想的主要障碍。[418]“偏安”这一分离主义问题常与中国后来分裂时期的南北对峙局面牵扯在一起。只要留意到这一点，就会看出小说不顾时代先后次序常常郑重其事地把魏军称为入侵南方的“北军”这一个有趣的现象，尽管该时期纵横交错的政治形势显然并不符合简单化的南北对峙局面。[419]

除了这样一些地缘政治学的想法之外，小说也反映了许多其他至关紧要的社会或政治问题。我已提到过宦官弄权之事，它在作品中包括开头几回的“十常侍”败坏纲纪到将近结尾的黄皓弄权；毛宗岗在好几处专门讨论了这一问题。[420]同样，汉朝历史中扮演过重要角色的“外戚”也在小说中有所描述。[421]小说也没有漏掉

另一种在汉代历史上起过特别重要作用所谓"党"的势力集团。小说正文开篇第一页提到与朝纲崩溃、政局混乱有牵连的陈蕃和窦武就是《后汉书》"党锢"一卷内搞"党"派活动最负盛名的两位人物。小说紧接着就描述的兄弟结义一幕也许就是针对朝政中这个闹不清的横向效忠问题的一点小小讽刺。[422]最后，我注意到小说相当明确地涉及与"仁政"相对立的严峻法治这个史实。这在诸葛亮和曹操治理实绩的描写中烘托出来，第65回和第96回里对此进行了广泛的讨论。[423]

小说提到这些历史问题的最重要意义在于三国时期几乎所有这些涉及汉朝地缘政治问题都直接跟后来的朝代发生了联系。传统的评注家们动辄拿其他朝代的类似事件来与之比拟。例如，毛宗岗要人们注意刘备踏雪恳请诸葛亮出山与宋太祖雪中访赵普的传说同属一个模式；他还在别处提到岳飞的名字来把宋代与三国相比。(事实上，小说本文第113回的结尾诗句中提到了与岳飞厄运类比的问题。)[424]

除了偶尔提及南北地方主义之外，这里似乎没有任何暗指金、元两朝史实的特定引喻。不过，类比明代政治形势之处则屡见不鲜而且含意深远。从开头数回对黄巾起义的描叙（"李卓吾"立刻把它与当时的白莲教之乱联系起来——更玩世不恭的读者甚至可以在此看出对明朝开国本身的含蓄批评）和提到"党锢"之祸(这与明末政治斗争中的党社相对应)直到小说特别强调的宦官擅权和政治上的严刑峻法，有众多之处很容易使人把《三国演义》当作一部明代政治概论书来读。[425]小说中更关紧要的是"正统"这个核心问题，它可以看成是对永乐朝之后的政治现实作出的特别反响；我们知道，小说大约就是在这一时期成文的。毫无疑问，没有一位敏感的嘉靖和万历年间读者竟会忽视这类话题对当时尖刻的继位争议的影射暗示。

但我在前面已经讨论过，《演义》作者与其他作家不同，似乎对那一套帝政问题本身不太感兴趣，他只是把它们当作他写作题材的基本提纲。他所更关注的似乎是在广泛历史背景下探究个人

言行的动机及其本义。在一一回顾小说对几位关键人物的刻划时，我们看到它总是强调过分简单化的通俗形象和复杂现实之间的差异。其中一个最明显的例证就是高尚英雄所反反复复申述的理想与“英雄”气概受到现实制约而出现的局限性两者之间的尖锐的对比。在某些场合，这种局限性是属于衰弱、疾病或年迈而难免不济事的重现主题；在另一些例子中，他们的脆弱可追溯到人类天性中一些具体弱点。(426)

言归正传，我还要在这里指出，对人性弱点的描写也许可归纳在所谓“四贪”即酒、色、财、气四个条目下。如酗酒的主题在身体健壮性格暴烈的英雄故事中决非少见，但小说偏偏在一连串戏剧性情景中把过度酗酒和军事、政治上的失败联系起来：张飞失徐州，吕布就擒，诸如此类，不胜枚举。(427)在色欲方面（通常跟酗酒比肩而行），这种有意联接的情况就更为醒目。它虽然在战争故事里常易于被省略，但实际上在《三国演义》中却占有一个非常突出的位置。除了前面所提到的关于刘备、曹操和吕布的事例之外，我们还可举刘琦荒淫自戕的例子，他的最终丧生显然与沉迷女色有关。(428)我们甚至从1522年刊本的一条夹注中获悉，即使膂力过人的粗汉张飞也难逃过迷恋一个女俘的关口。(429)到小说临近结尾时，荒淫无度和丧失帝业两者的联系在蜀汉刘禅和吴国孙皓的事例中就昭然若揭了。(430)

至于“财”，小说中没有任何人为了钱财出卖事业的重大事例，但倘使把它解释为是泛指一般的贪婪，就不乏如吕布之流“见利忘义”的范例。对这一点再深入一步探究，我们也许可以这么说，在钱财上贪得无厌与一心追求扩张领土这种至关重大的问题并非毫无关系，这个意思可用“得陇望蜀”这个尽人皆知的成语来表达，因而它与小说情节就有着特殊的关联。(431)最后，第四种无节制的恶行，即发怒狂暴，在不少蛮不讲理大发作的场面中都有描绘，它在反复出现的自毁性复仇主题中表现得最为生动。

在论述《水浒传》的那一章里，我曾说过，那部小说里虽有一大批有缺陷或受到贬损的主人公，但也有一些作者始终用赞扬

笔法描绘的正面人物作为抗衡。在评述《三国志演义》的本章里，我集中论述小说对主要人物的通俗形象进行反讽修改的现象。即使这种修改是偏于减弱人物的反面形象，如小说对吕布、司马懿，甚至曹操的描写，人们也不能因此就把他们理解为是具有理想品德的典范人物。

不过，确实有那么几位人物，小说对他们的描绘完全集中在他们的英勇气概上，丝毫未带任何反讽贬损。我认为这些人物内该提到陆逊、吕蒙、羊祜（姜维也勉强算得上一个），他们都与《水浒传》中燕青和卢俊义等人物有不少共同相似之处。[432]就这点来说，值得一提的是小说中每一个女角色（如貂蝉、甘夫人和糜夫人、孙夫人、徐庶之母）作者几乎都是用正面手法描绘她们的。[433]传统评注家们特别注意小说中的女主人公，毛宗岗在多处评论道，故事中的女性远胜男子，他并且在第117回中添补了对诸葛亮贤妻的描写。[434]

不过，所有这些典范都只是小说中一些配角而已。但小说中没有出现理想英雄气概典型一事并不意味着作品以反讽为主的角度不含有另一层正面意义在那里抵销它。事实上，小说中不少关键段落似乎是特地为例证高尚行为而设计的。这种理想之一见于"知人"这个常见的主题。该主题成了小说首尾两端结构的标志。在正文的开头处，有三位"兄弟"一见如故，立刻就在桃园内设盟结义；结尾处则司马炎赏识重用羊祜，后者也转而推荐了另一位有真才实学的杜预。[435]如前所述，小说中描绘的兄弟关系结果并不能完全体现兄弟情谊的理想（或许也可以看作是对这一点有意戏谑的写法），但在小说中我们也确乎目睹了对这种知人知己问题多少正面的描述。其中该提及的一个极端事例是第9回里的蔡邕事件。这里，一种个人的知遇感和相应的感恩图报之情是在不考虑对方劣迹的情况下培育起来的（也无视蔡邕与董卓的契约是出于胁迫无奈，因此大抵蔡邕可以豁免对董卓的任何义务）。[436]"李卓吾"本评注者以其蔑视社会规范的特有笔触赞美这一至诚的表现，说"余取蔡之死董卓，取其不负知己。"[437]"知人知己"主

题在小说前半部的其他例子还有刘备和公孙瓒一见投合的友情（后来背信违约）以及刘备和赵云终生不渝的友谊。这个主题被传统评注家们在多处评述中点出，认为它是作为英雄的一种固有品性，尤其是“英雄识英雄”那句评语更是随处可见。[438]

我在前面曾把这种知人眼力看成是一大套重现理想（即“求主”、“得士”、“用人”）的概念核心，可以说几乎是小说每一个重要情节中潜在的一整套人际关系。[439]人们也许会争辩说，就一部描叙阵营常变、群雄称霸这样一个时代的虚构历史演义而言，识别人才乃是当时实力政策的一个组成部分耳。但从本书讨论的角度出发，把这些关联的话题看作是中国文学传统的基本主题可能更有用处——这些因素提供了小说结构连贯性以及它与其他小说的文际连锁，同时又对该理想进行了认真斟酌。[440]

在小说的字里行间，我们还发现作者重视其他几种特有的儒家美德。如一些关键情节突出了与“孝道”有关的种种内心冲突。主要有徐庶为救母而放弃辅佐刘备创建帝业的初衷；后来又有姜维为其母亲的安危乱了方寸（后面这一例子不无反讽意味）。[441]但构成小说思想内容的核心问题却是另一个更难以捉摸的儒家概念：“义”，它同时也使小说的蕴义与《水浒传》和《金瓶梅》有沟连相通之处。[442]“义”这个字有多种不同的用法，它的概念从“公义”和“正义”等人道问题乃至“仗义”和“忠义”那种个人美德，但就《三国演义》的情形而论，它似乎是环绕着正派和高尚的人际关系。小说中不乏高尚行为的描写，而它们通常都标明是“义”举。我可以举如下各事为例：第112回里吴将于诠拒绝向王基投降，据说是出自“义所不为也”之心；还有曹爽从弟之妻宁愿毁容、誓不改节的坚贞行为被誉为“义如山”。[443]如此事例，不胜枚举。不过我们注意到，作者在审视小说主要人物的义举时常常回过头来检挑那些并不十分完美的图像，在很多场合甚至牵涉到碍眼的“不义”之举、或至少是“忘义”的事例。[444]

不过，在最重要的场合里，小说集中叙写的首要问题并非不重“义”，而是属意于重义过分以致常常导致不如意的结局。[445]如

立誓“结义”就是这样一个贴切例子。就其理想而言，这一传统观念意指基于共同义理的一种至死不变个人行为，因而它也理该有高度知人知己这一先决条件。但《三国志演义》跟《水浒传》一样过分强调了兄弟情谊，其最终结果是抹杀了那以同甘共苦为本的前提，只留下了易于产生帮会道规的纯粹个人效忠。章学诚把《三国演义》中“忘其君臣，而直称兄弟”的情况简直与《水浒》人物相处情景无何区别时，一针见血地指出两部作品之间这个可以类比之处。[446]

当然，刘备追随者的圈子远不及梁山泊好汉那么大。但是小说中有不少地方似乎给人以大同小异之感。小说开头阶段的某些细节描写中，刘备及其部下的行径酷似一群无人节制的流寇，而且后来有几处把扩充和改编队伍称为“聚义”，尤其是第65回夺取益州之后举行的就职典礼与《水浒》一样隐含浓重的反讽意味。[447]在第28回的古城聚义一幕中那种个人情谊压倒一切的情况通过初则彼此猜疑、继而无端杀了人，这才使兄弟重新言归于好、相聚一处的细节描写发挥得淋漓尽致。还有第77回刘备梦见关羽鬼魂一节（似乎是依据元剧《关张双赴西蜀梦》写成）使人想起《水浒传》第120回那个含义两可的结局。

我们在关羽“义释”曹操这一过分渲染个人义气的情景中已看出了相似的含义，这是可以在《水浒传》中找到类比的另一个定型关目。不过，这方面最显眼的事例要数把强烈的兄弟情谊转化为集体复仇的战役。“义”与复仇主题之间的联系早在小说开头部分就已建立了，曹操就是扯起“义”旗以报他父亲被杀害之仇的。[448]至于刘备，他为讨还兄弟血债的私义而无可挽回地毁掉了天下大义一事清楚地证明：过分拘执于义理结果反而会酿成不义的事态。

最后这些事例提出了小说所探讨的一个更加尖锐的问题，即主人公常因两方面义难兼顾而陷于左右为难的是非矛盾之中。那老一套的描写主人公在效忠于朝廷和对个人讲义气之间徘徊苦恼就成了传统中国小说的惯例题材。[449]《三国演义》作者在敷演故事

过程中也常琢磨这个意思，以强调“大义”和“小义”等具体冲突的方式来安排故事情节，而评注家们也在各种场合详尽地论述过这些问题。(450)当这种问题改口说成是“公义”和“私义”的矛盾时，还是隐含着同样弃私就公的道德抉择。在多数场合，这多少是同一回事，尽管以理学的眼光看，“公”和“私”等字眼的特殊意义可能会引导人们去寻找那明明是围绕这一问题安排的情节中更深层的含意（尤其是关羽“义释”曹操和刘备最后发动的复仇之役）。(451)不管怎么说，传统评注家们对这点也是极为敏感的。他们常常不惜笔墨来专门讨论它。(452)

除了某一特定集团的利益与全天下的公利之间发生象征性冲突这种构思之外，小说作者似乎对探索究竟忠于朝廷为重还是顾全家人要紧的特殊矛盾很感兴趣。我在前面已提到过这一重现模式，即刘备在寻求一个立脚之地的斗争中常落得除了抛弃家小之外别无办法，不少其他人物也遇到过同样的困境。(453)毛宗岗在第83回的总评中为刘备把兄弟情谊置于夫妻感情之上加以辩护，他在第34回嘲笑刘表过于迁就其妻（“怕老婆”）也正是这个意思。(454)同样，刘备在第34回装腔作势甩孩子于地和袁绍过分溺爱儿子适成对比，后一事件直接导致袁绍大败，他因贻误战机而把帝业拱手让给了曹操。这些事例强调了对“义”的相反要求而出现的道义复杂性，因为这里并不一味要求为“大公”之道而舍弃那“小私”之义。理想化的刘备理该具备在不同层次上把忠于君、孝于亲、仁于民、信于友等各种义心协调为一的形象。但是在小说描述这些善行的多数细枝末节中，作者却不断强调要调和这些互相矛盾的要求实际上是不可能的。(455)

刘备始终拘执这种不可能的妄念一事使我们想起了他终于没有实现忠义的病根所在，这就是我在前面论述关羽、刘备和诸葛亮各自情况时早已提及的自我形象问题。我们不能因为这些主人公妄自以古代的理想人物自况而苛责他们（曹操自比周文王、诸葛亮自比管仲和乐毅、刘备师法汉高祖）。但无论他们是固执地自视过高或者玩世不恭地在别人面前故作姿态，小说的大部分效果

正是来自崇高名声与带有瑕疵的实质之间这种名实不符的反讽意味。[456]由此观之，不能恰如其分地把握自我形象，最终必然谈不上“知人知己”。[457]

小说甚至在天下分合循环已返回到“合”之将至这道弧线的接合点之际还一味强调失败和一步步衰微，这就涉及大势日非的最终责任谁属这一更难以解答的问题。小说所表述、并为评注家们拾取的观点似乎强调从两个角度去理解这个难题。第一种观点认为天下分合循环的程式化历史进程隶属于一种严密的宿命论体系。这可以理解为是常说的“天命”这种冥冥之中的抽象神力，或可视为是以人性局限为主宰的历史动力本身的体现。[458]这一区别看来隐约见于第93回的一个有趣片段，即诸葛亮与王朗关于制约人类行动的究竟是“天意”还是“自然之理”的正式争论。[459]毛宗岗似乎持这种冥冥之中有外在意志力存在的想法并且走得最远，他从庄子那里借用了“造物者”这个词表示上苍一意孤行驾驭事物及其后果往往有悖于读者的自然意愿。[460]

不过，引述“天”的概念常常不是为了探究追溯世俗事物发生的首要原因，而是用来为他们的行动推卸责任。濒临失败的英雄总是仰天长叹：“天丧我也！”[461]只有在极少场合，反过来把护佑小说主人公之功归于上苍，这从作品中相对说来很少有神怪干预世事这个事实可为佐证。[462]

这种为人类行动推卸责任的含意——只要是真诚的话——反映了对天命思想的第二种理解，即认为各种构想的循环变化——无论是以朝代或其他变换为本位——并不表现什么确切定命的意义，只是宇宙的空虚无常而已。[463]此处指出这点极为重要，尽管《三国志演义》的题材要比其他三部明代文人小说更多地着眼于史实，但与它们同样，对探索“空”这一概念有很大的兴趣。从小说开篇首页直至最后第120回这一周转循环告终，我们目睹一大串希望落空、基业易手以及英雄典范破灭等无情事变。毛宗岗进一步强化了这一层意思，他在首卷补入附有“是非成败转头空”一句的词以与书末一篇《古风》中的“后人凭吊空牢骚”遥相呼应

——他后来为自己这个改动沾沾自喜，说小说（至少是他的本子）经这样的处理之后就以“空”字起“空”字结，首尾呵成一气了。[464]读者可以体验到小说主体部分中不少段落明明是专门为体现尘世万事皆空这类佛家观念而写上的。例如关羽第27回里与普净和尚相遇，第77回他战死后被点化，以及编织入第103回和104回诸葛亮去世情景的绣图中那些象征空虚的各种惯例意象(如中秋满月、熄灭的烛火等)。[465]意味深长的是，每一桩这些事例都与其他三部16世纪小说正文的内容交织在一起：那位普净和尚在《金瓶梅》的最后阶段重又露面；关羽的顿悟和诸葛亮的命灯熄灭可与《水浒传》里武松和鲁达的有关情节相对照。[466]

必须承认，萦回于故事结尾阶段的厌世之感既是这宏伟的文学体裁固有特点，也是作者对佛家教义感兴趣的明证。无论如何，当《三国志演义》把那常套的急流勇退、摆脱尘网看成是另一条可走的路时，它再次与另外三部作品在表现手法上如出一辙。其中最著名的例子无疑是隐居中的“卧龙”形象了，这是一个用“忙中闲笔”的延缓叙述手法精心勾勒而成的形象，诸葛亮周围聚集着一批其他隐士，使读者几次随刘备访谒不遇而急于想见到他。[467]不过，我们已看到《三国演义》这一情节的描叙也有其反讽笔触。耐人寻味的是，毛宗岗删去了1522年刊本中一个段落，里面写的是刘备本人在前去诱请诸葛亮出山来参与最后显得是悲剧性世俗角逐的路上，一语道出了退隐的理想，并感叹那些被迫挑起历史重担者的重大牺牲；听到关羽赞同这种心意后，他深表嘉许，说：“云长知我心也。”[468]在接近结尾处，姜维充当的角色使人隐约想起《水浒传》中作为遁世代言人的燕青，姜维在第119回里向钟会建议说：“何不泛舟绝迹，登峨嵋之巅而从赤松子游乎?”[469]

至于作者提及这些想法是出于真心实意，抑或仅是一般地因袭文学传统尤其是叙事体小说的老套遗风，这问题实在无法断定。[470]不管他在这点上的意图如何，小说主体所描写的大半却是地地道道的，有时甚至是威武壮烈的尘世人类的行动及后果，可

见人类的努力确实是起作用的，经常推说因种种外来力量不得已而为之云云只不过是为了给个人弱点找个藉口而已。[471]尽管刘备常常抱怨老天爷不保佑，但他在第37回里还是承认了这条原理，说:“何敢委之数与命?”[472]关于这事，连第103回中诸葛亮那句家喻户晓的“谋事在人，成事在天”名言对这句听天由命格言自身来说也还是一柄双刃利剑：虽说成事与否不全由人，但谋事之权仍操在英雄手中。[473]

这样，尽管小说散见万事俱空的种种言论，但只有根据正文叙述的人类轰轰烈烈活动，我们才能解释小说那个近似悲剧式结尾中的失落感。[474]这种因刘备创业未成以及诸葛亮枉费心血而积聚起来的遗憾之感，在这两位人物死后插写进小说的几首杜甫诗中极其悲壮地表达出来。毛宗岗自加的评论也突出了这点。[475]“遗恨失吞吴”、“于今无复雅歌声”和“运移汉祚终难复”等熟悉的名句或可解释为表达了万事皆空的情怀。[476]但即使没有杜甫其他诗歌引喻，我们仍可以认为小说中引录这些诗句的效果已大大加深了并非泰然坐视世态的空虚之感，这确实是令人感慨万端的。正如“慷慨”这一难以捉摸的概念（曹操的《短歌行》可说是它的出处）所表达的那种壮观和空虚交集的情操赋予了小说以史诗般的壮丽之美。

注　　释

(1) 参看《三国志通俗演义》的“出版说明”。所有后来各版本都源出这一修订本，包括目前几乎是唯一流通的17世纪毛宗岗本。

(2) 参看前面第四章第一部分。

(3) 这是该书再版时人民文学出版社编者所写的结论。参看“出版说明”。

(4) 因此一般称作“弘治本”。郑振铎解释说，这是援引一种版本以首篇序文题署年份为准之例而定的刊行时间。参看他的《三国志演义的演化》(此文收在郑的《中国文学研究新编》)。关于这一版本重被发现的消息见同书。

(5) 参阅前面第一章。

(6) 关于罗贯中的背景资料，参看前面第四章第一部分。关于罗与《三国演义》的关系，参看郑振铎《三国志演义的演化》、董每戡《三国演义试论》、柳存仁《罗贯中讲史小说之真伪性质》(收在《和风堂读书记》(下册) 香港龙门书店，1977)。王利器在《罗贯中与三国志通俗演义》中对罗是该书作者以及罗与通俗小说的关系问题作了迄今为止最令人信服的陈述。剧本《龙虎风云会》里"访贤"一幕通常都认为是出于罗贯中手笔，许多学者一直以此作为罗是《三国志通俗演义》作者的证据。

(7) 参看王利器的《罗贯中与三国志通俗演义》。

(8) 最早提到此事的文献有高儒的《百川书志》、周弘祖的《古今书刻》、钱曾 (1629—1699) 的《也是园书目》。关于这些作品和作者的情况，参看前面第四章第一部分。参考孔另境《中国小说史料》、郑振铎《三国志演义的演化》的引录。卢庆滨的《史书中的三国志演义和水浒传》(博士论文，未出版) 提到万历朝内库中的一部早期文本中有宦官刘若愚写的一段文字，又为这些说法添加了内容 (参看刘若愚的《酌中志》第18卷)。

(9) 1522年刊本的1975年重版本的编者"重版说明"谈到这一情况。1522年刻本的夹注也有用的是宋代名称(如第1卷)。这也许使该版本注释用的是元代用语之说减弱了力量。参考王利器的《罗贯中与三国志通俗演义》、张国光的《三国志通俗演义成书于明中叶辨》(收在《三国演义研究集》) 以及欧阳建的《试论三国志通俗演义的成书年代》(收在《三国演义研究集》)。

(10) 参看前面第四章第一部分。郑振铎和孙楷第在他们的论述中都认为1522年刻本是接近设想中的罗贯中本的一部复制本。

(11) 在晚近的一篇论文中，益提麦 (Wilt Idema) 认为大戏曲家朱有燉在15世纪初期可能不知道有像我们现在所看到的1522年刻本那样的《三国志演义》文本。这就会很奇怪 (虽然不是不可能)，那位已知的剧作家罗贯中就在不久之前真的写作了这部小说。也有人认为《三国志演义》的作者是王实甫 (如在孔另境的《史料》所见)。

(12) 参看1522年刊本重版本的"出版说明"。王利器根据这个情况，(在《罗贯中与演义》) 认为1522刻本不可能是小说的"本来面目"。

(13) 事实上，写进1522年刊本中关于三国历史的这些注解可能是来自一个完全不同的出处。参考张国光的《三国志通俗演义成书于明中叶辨》。

(14) 特别请参阅孙楷第的《三国志评话与三国志传通俗演义》(收在他的《沧州集》中) 和柳存仁的《真伪性质》。关于这些版本的情况，参看孙楷第的《中国通俗小说书目》、郑振铎的《演化》、马廉的《旧本三国演

义版本的调查》。卢庆滨在《史书中的三国志演义与水浒传》提到马德里的爱斯考里尔图书馆藏有另一种"志传"本的罕见文本。

(15) 参看孙楷第的《书目》和郑振铎的《演化》。关于余象斗的详细情况，参看第四章注 60。

(16) 关于《水浒传》繁本与简本的区别，见前面第四章第一部分。我也注意到有同样版式的某些《西游记》版本，参看第三章第一部分。

(17) 在本章论述过程中，我将指出 1522 年刊本与其他那些版本之间的某些微细差异之处。

(18) 作为精致的"明初本"的对立面，董每戡（《三国演义试论》）谈到各种通俗的"万历本"。这些更为通俗的"万历本"中的一部范本就是《京本大字三国志演义》（参看孙楷第《书目》）。

(19) 关于毛宗岗所谓当时流行的"俗本"，参看后面注 48。也可参阅他的《凡例》。一种相似的观点也见于"李卓吾"本评注者的一条评语中，它深为晚近流行的俗本有违罗贯中原意而感"不平"。参看《李卓吾先生批评三国志演义》第 102 回。

(20) 这是基于清代作家徐渭仁给徐衲的《水浒一百单八将图题跋》写的一篇题记内容提出来的见解。参看赵聪的《中国四大小说之研究》。也可参看王利器的《罗贯中与演义》里相似的内容。

(21) 孔另境的《中国小说史料》均有这方面的引录。参看前面第四章第一部分注 6。

(22) 见晁瑮的《宝文堂书目》。参看本书第四章第一部分注 5。

(23) 关于"钟惺"本情况，参看孙楷第的《书目》和卢庆滨的《史书中的三国志演义和水浒传》的参考书目。

(24) 参看本书第四章第一部分。在后面的评述中，我将指陈不少似乎是这两部作品相互影响之处，尤其是刘备与宋江、关羽与武松、张飞与李逵的形象相似之处。

(25) 参看孙楷第的《评话与演义》、郑振铎的《演化》、董每戡的《试论》、王利器的《罗贯中与演义》等。

(26) 涉及隋朝的事例见于《太平广记》第 226 卷的《大业拾遗记》。关于唐代或可能更早时期已有说唱三国材料的进一步证据，参看周绍良的《谈唐代的三国故事》。也可参看郑振铎的《演化》、董每戡的《试论》和张政烺的《讲史与咏史诗》。

(27) 那句苏轼引语可于《东坡志林》第 1 卷《怀古》中找见。也见于王松龄编本。

(28) 关于近代说唱三国系列故事情况的详尽描述，参看李福清的《历史平话

与中国民间传说》。

(29) 一位普通的当代说书人袁阔成在1985年2月于北京的一次私下会晤中说，他的说书材料大半依据书面的"演义"本。

(30) 参看收载在《历史通俗演义》的《三国志平话》摹真本。原文也见于《全相平话五种》和1955年排印本。日本在1926年重新发现此书并给以出版，张元济获得此书，并于1929年在中国重印。当然，以为这就是1494年序中提及的《平话》的设想只不过是一种猜度罢了。另有一种题名《三分事略》的文本几乎被认为就是《平话》。那个文本通常题署为至元年间刻印的。不过，刘世德把年份推回到1294年，这就使它是《平话》原型一事成为可能。参看刘的《谈三分事略》。比较《三分》和《平话》之后，我发现两者有些微小但却耐人寻味的不同。除了添加一大批简化而且不正确的字体之外，这个本子每卷都缺失了几页。插图也显示一些奇怪的差异，连同它所有插图的绘刻都比较粗糙的情况，使人益信它只是《平话》翻刻本的说法。

(31) 把《平话》与《演义》本作这样的比较，可参看孙楷第的《平话与演义》(用的是"志传"本)、郑振铎的《演化》。

(32) 见孙楷第的《平话与演义》。也可参看郑振铎的《演化》。关于有过一种《水浒传词话》之说，参看前面第四章第一部分，王利器(《罗贯中与演义》)用"蓝本"这个词语来描述这种行文关系。

(33) 关于今存和已佚的元、明戏曲，参看傅惜华的《元代杂剧全目》、《明代传奇全目》、《明代杂剧考》等。也可参考王沛纶的《戏曲辞典》。现存三国题材的杂剧大多数文本易于在《孤本元明杂剧》中查到。这些杂剧包括《单刀赴会》、《襄阳会》、《三战吕布》、《黄鹤楼》、《千里独行》、《博望烧屯》、《桃园结义》、《单刀劈四寇》、《杏林庄》、《单战吕布》、《三出小沛》、《石榴园》、《庞掠四郡》、《陈仓路》、《五马破曹》、《怒斩关平》和《娶小乔》。另外不包括在《孤本》集里的杂剧还有《双赴梦》(全名为《关张双赴西蜀梦》，收在《全元杂剧初编》)、《隔江斗智》(收在《元曲选》)、《连环计》(不是同名的传奇剧。此杂剧收在《元曲选》)、《义勇辞金》(收在《明人杂剧选》)。孙楷第在《平话与演义》罗列了三国戏的部分名单；最近，方祖燊在《罗贯中与三国志演义》(收于《中华文化复兴月刊》总9期，1976年6月第6期)编制了一个更为详尽的已知三国题材剧目表。已经佚失的极大部分剧目可于《宝文堂书目》、《也是园书目》和《录鬼簿》中查得。关于《单刀赴会》和《双赴梦》的分析研究，参看刘靖之的《关汉卿三国故事杂剧研究》。

(34) 这种材料的最早例子可能是名为《襄阳会》的金代院本剧，胡适在《三国志演义序》中曾引录之。

(35) 毛宗岗指出他所知道的传奇剧情节中某些不符合小说内容的例子（例如，《关羽斩貂蝉》、《张飞捉周瑜》）。参看他的《凡例》第 10 条。前剧刊列于傅惜华的《元代杂剧全目》。17 世纪小说《醒世姻缘传》中也提及此剧（第 69 回）。

(36) 例如，毛宗岗在第 37 回和第 81 回用了“收科”字样，以“副末”指单福在第 36 回里扮演的角色；在第 120 回用“煞尾”描述小说的结局。他还在第 51 回和第 58 回用“离合”这一戏曲术语来论述小说结构。所有提到毛宗岗本原文和评语处都依据的是香港出版的本子（1978 年，商务），因为它是目前流通的本子中最广的一种。

(37) 这在 1522 年刊本卷首的修髯子序中表述得最明白。关于“演义”这一词语意义的论述，参看王利器的《罗贯中与演义》。

(38)“李卓吾”本评注者在好几个地方拿“通俗演义”与“正史”作比较，例如在第 21 回的评述中，他认为小说把故事改坏了。

(39) 第 1 行文字见于《三国志》（1959 年版；北京中华书局 1982 年再版本）“魏书”部分《武帝纪》的一条注释和《三国志通俗演义》第 1 回。第 2 行文字见于“蜀书”部分《诸葛亮传》（《三国志》第 4 册）和《三国志通俗演义》第 85 回。我将在本章后面对这些史书上的引文加以阐释和译述。

(40) 杨慎选集《历代史略十段锦词话》的现代重印本（易名为《廿一史弹词注》）可资说明。在小说孕育过程中采纳咏史词问题，参看张政烺的《讲史与咏史诗》（刊于中央研究院历史语言研究所集刊第 10 辑）和郑振铎的《演化》。论证小说与史书以及这些半文不白诗词之间联系和另外材料的出色综述，参看卢庆滨《史书中的三国志演义和水浒传》。关于周礼的事迹和考证，可在刘修业《古典小说戏曲丛考》查知。也可参看毛宗岗《凡例》第 8 条关于小说插加周礼诗词的明确说明。

(41) 例如，某些福建“志传”本和联辉堂《三国志》（参看孙楷第《书目》）。参看 1494 年序和联辉堂序。卢庆滨（《史书中的三国志演义与水浒传》）论及 1522 年刻本的一条夹注中提到吕祖谦的《后汉书详解》事。关于“按鉴”这一词语的进一步论述，参看王利器的《罗贯中与演义》。

(42) 参看刘修业的《古典小说戏曲丛考》第 66—67 页。

(43) 毛宗岗在第 69 回和第 73 回的评语中明确提到《通鉴纲目》。

(44) 关于章学诚的评论，见《丙辰劄记》（引录于孔另境的《史料》）。参看孙楷第的《平话与演义》。

(45) 参看本书第六章关于四大奇书如何处理历史问题的论述。

(46) 参看郑振铎的《演化》对这点的详尽剖析。参看前面注 14。

(47) 见《三国志演义》毛宗岗评本（下面称毛宗岗本）《凡例》。

(48) 根据《凡例》第 5、6、7、8 各条所述，毛宗岗所说的“俗本”存在下列缺点：题纲参差不对，无对联式回目；评注谬托李贽所作，其中多有唐突昭烈、谩骂武侯之语；采用的诗词多出周静轩手笔，俚鄙可笑。这种描述似与郑以桢（郑振铎《演化》作郑以祯）编撰的明末《新镌校正京本大字音释圈点三国志演义》本最相近，它据称系李贽批阅，内有许多周静轩的诗，但不像别的“李卓吾”本那样分成 120 回（参看孙楷第《书目》和郑振铎《演化》）。当然，毛也可能指的是已经失传的某一种明本。毛宗岗还在正文评注中多次提及“俗本”，如第 21 回和第 26 回。郑振铎也认为毛所作的改变意义不大（《演化》），他进而否认毛所谓他是依据先前的一种古本改写之说。也可参考孙楷第《平话与演义》、方祖燊的《罗贯中与三国演义》和董每戡的《试论》给 1522 年刊本与毛宗岗本所作的比较。在有一点上，尽管意义不大，各种早期的《三国》版本都与之不同的是对关羽之子关索所作的介绍。也可参考注 398 对这一点的讨论。

(49) 在估量毛宗岗这一贡献时，我们必须承认，设计编写这个《三国》评注工作的似乎始于他的父亲毛纶。不过，学界占上风的意见是他儿子完成了大部分工作。参看黄霖的《有关毛本三国演义的若干问题》（收在《三国演义研究集》）。

(50) 如同前面论述《西游记》和《水浒传》的“李卓吾”评点本情况一样（参考本书第三章注 80），大多数现代学者根本不相信李贽批阅过这部小说，一般都认为《李卓吾先生批评三国志演义》也是叶昼一手泡制的赝品，或系某个李贽同时代人的伪托（参看如陆联星的《李贽批评三国演义辨伪》（刊于《文学遗产》1963 年 4 月 7 日第 458 期）和黄霖的《有关毛本三国演义的若干问题》。两文都指出，第 96、105、117 各回的评语中都出现了叶昼的名字）。我在论述《水浒》的容与堂本评注者问题时曾经指出，认定评注不是叶昼所作的说法本身也是证据不足的。反观这一图景的另一方面，在这个评注本的某些点上，如第 59 回提到利玛窦、第 79 回评论刘备斩刘封时所表达的愤激情绪以及评注中的各种不敬之词（如第 86 回和第 90 回）都使我认为有可能真是李贽本人作了这些评注的。这些评论的形式和用语与别的“李卓吾”评本近似，而且评论风格又与《史纲评要》（另一部众说纷纭但更普遍认为是李贽的作品）相近的事实进一步增强了这一可能性。或者，声称是李贽评注的

现存各版本事实上也许是代表着不止一位作者连续努力的产物。例如第 85 回，“李卓吾”始而对刘备深表赞许，继则对刘备临终嘱托诸葛亮事立刻又加以尖刻的责难。至于署名李渔的 17 世纪版本，参看郑振铎的《演化》。

(51) 关于 1522 年刊本夹注中附有评论性质的文字之例，见于第 3 卷、第 5 卷等处。次于 1522 年刻本的现存最早小说评注本是《三国志传评林》。参看孙楷第《书目》和郑振铎的《演化》。

(52) 关于《读法》的讨论，参看叶朗的《中国小说美学》。

(53) 例如，郑振铎在《演化》对毛宗岗的行间夹注重要性只字未提。吴坚立也对此作相似的评价（见《三国演义考述》）。关于金圣叹对毛的影响问题，参看黄霖的《有关毛本三国演义的若干问题》。

(54) 唯一可能的例外是《百川书志》提到的那个“二百四卷”本，虽然这显系“二百四十卷”之误。（也可参看孔另境的《史料》。）

(55) 参看孙楷第《书目》。孙在《书目》提到的一种罕见版本把它的 240 则只分成 6 卷。刘若愚在《酌中志》（参看前面注 8）提到一种“20 本”的本子。

(56) 毛宗岗划分卷数的情况将在本章后面部分谈到。

(57) 孙楷第《平话与演义》设想在小说孕育过程的早期阶段也许只有 100 个左右基本单元。袁无涯在 1614 年刻印 120 回《水浒传》似乎也正是《三国演义》的 120 回版式在明末趋于定型的时候。

(58) 毛宗岗有时用“总结”这个词语来描述小说这种短期作结的功能。

(59) 小说正文这种每 10 回自成单元的有规律结构形式似乎对这种单元的中点，即每个 10 回小单元的大约第 4 或第 5 回，也产生特殊的影响。我们看到，刘备恰恰在第 14、24 和 34 回之末陷于孤立无援或濒临毁灭的境地。我们也目睹一些英雄人物在第 75—77，85 和 104 各回接连死去。

(60) 关于这种类型之例，见于下列各版本：北京首都图书馆藏《四大奇书第一种》（善成堂本）、莱顿中文学院图书馆藏“藻思堂本”（参看卢庆滨的《史书中的三国志演义与水浒传》的参考书目和《明清善本小说丛刊》目录著录的两种朝鲜刻印本）。本论著用作参考的那部香港翻印本也采用 19 卷版式。在这种安排中，第 3 卷止于第 20 回，第 11 卷止第 69 回，第 14 卷止于第 89 回，恰巧是平孟获战役处于高潮之际，第 16 卷止于第 100 回。自然，最后那卷止于第 120 回。

(61) 在分成 19 卷的安排中，卷 6 确乎清楚地标出了描叙刘备同徐庶关系与接下去三顾茅庐之间结构上的分段，但也有别的好些卷恰恰把那些委婉曲折的情节拦腰截断了。例如，卷 4 止于第 26 回，正值关羽滞留曹

背那个情节的中途；卷8超越第50回的顶峰点，止于第51回，恰好是"三气"系列的第一"气"刚过；卷12突然止于第76回，正在关羽败死途中那个扣人心弦情节的关节眼上；卷13止于第83回，正值复仇战役进入高潮时刻（也可参看注60）。但是这种把卷次放于故事情节紧要关头的做法也不是一贯遵守的。毛宗岗在《读法》第6条（毛本《读法》）谈到故事结构的开始和结束问题。这种分成19卷的一种可能解释也许是这19卷加上篇首序文的额外一卷恰巧凑成20卷小说篇幅。这似乎正是前注提及的朝鲜刻印本的做法。这也将与金圣叹那种把71回每回作为一卷加上4卷序文形成75卷贯华堂本的情况相类似。

(62) 这种模式与杂剧中运用所谓"小收煞"情况相似，那是一种把大团圆的缩影刚好安排在剧本正中点的作法。参看前面第二章第二部分和第三章第二部分。

(63) 毛宗岗在第59回一条评论里干脆把张角与张鲁相比照。同样，第51回的第1行文字令人回想起第1回中的桃园结义。

(64) 这种仿效桃园结义的情节早已公然用在《金瓶梅》崇祯版的第1回和词话本第10回上。

(65) 毛宗岗常常用谈论戏曲结构的传统术语"聚散"和"离合"来论述这种模式。参看注36。在《三国》故事的轮廓里，使用前一个术语描绘比用后者更精确些。参看毛宗岗增添在正文开头的那一行文字"合久必分……"。这在后面将加以论述。

(66)"李卓吾"本评注者在第115回总批中阐述了计数的序列原则。毛宗岗所谓数字序列结构的"连"与"断"，参看《读法》第12条。

(67) 毛宗岗把前一系列看作是一部单独的"关羽传"。

(68) 这个事实在毛宗岗的《凡例》第5条曾经谈到。参看注55。郑振铎用"节"这个术语来指这些独立的叙述单元（《演化》）。

(69) 这些（与剧目对应的目）是第1回（前句）桃园结义、第5回（后句）三战吕布、第12回（前句）三让徐州、第19回（后句）白门曹操斩吕布、第23回（后句）三勘吉平、第25回（后句）刺颜良、第27回（前句）千里独行、第28回（后句）五关斩将、第34回（前句）襄阳赴会、第37回（前句）三顾草庐、第39回（后句）博望烧屯、第63回（后句）义释严颜、第66回（前句）单刀赴会、第79回（前句）七步成章、第84回（前句）夜走白帝城，以及第104回（前句）五丈原。参看卢庆滨《史书中的三国志演义与水浒传》附录Ⅰ—C。

(70)《三国志平话》三战吕布；独战吕布；三出小沛；白门斩吕布；曹操勘吉平；刺颜良；千里独行；斩蔡阳；古城聚义；以及赤壁鏖兵。参看卢

庆滨《史书中的三国志演义与水浒传》附录Ⅱ－B和孙楷第《平话与演义》。当然，这一类的比较会遗漏掉那种只是反复出现但无名目（即孙称之为“有事无目”者）的无数事例。1610年刻印的“志传”本给插图加写了解说词（与许多别的明本，如1596年刊行的“全传”本常有的那样），这些解说词常常与杂剧和《平话》的情节简称一致。

(71) 参看前面注33中提及的现存剧本。

(72) 参看前面第三和第四章的第二部分。毛宗岗修改第42回的回目，添上“大闹”字样。这个词语也出现在元杂剧的全名《莽张飞大闹石榴园》中。其他小说和杂剧共有的传统常用词语还有“赴会”（如剧本《单刀赴会》和《襄阳会》）以及“独战”或“独行”（如在《千里独行》和《张飞独战吕布》等情节中）。

(73) 例如，第12回回目的下半联“曹操定陶破吕布”是仿照《资治通鉴纲目》（以下简称《纲目》）的二年春正月曹操败吕布于定陶条（引自朱熹《御批资治通鉴纲目》第13卷）；第66回后半联“曹操杖杀伏皇后”仿《纲目》第14卷“十一月，魏公操杀皇后伏氏及皇子二人”条；第72回上半联“刘玄德智取汉中”仿《纲目》第14卷“夏五月，操引还，备遂取汉中”条；第72回下半联“曹孟德忌杀杨修”仿《纲目》第14卷“魏王操杀丞相主簿”条；还有第73回的上半联“刘备进位汉中王”仿《纲目》第14卷“秋七月，刘备自立为汉中王”条。关于1522年刻本“则”的名称与《纲目》条目名称的一一比较，参看卢庆滨《史书中的三国志演义与水浒传》。

(74) 刘里指的是“刘玄德平定益州”改成“刘备自领益州牧”。

(75) 参看毛宗岗在《读法》一文中标题为“有追本穷源之妙”的第7条中对构成小说情节的一连串事件因果关系的讨论。

(76) 关于《三国志平话》开篇部分的论述，参看郑振铎的《演化》。

(77) 见《演化》。郑振铎指的是郑以桢本，即我设想为是毛宗岗所说的“俗本”（见注48）。

(78) 杨慎《弹词》第3段（更详尽的文献资料参看前面注40）。意思相似的文字出现在第1段（《总说》）篇首和第2段首尾。这首诗的出处是卢庆滨告诉我的。

(79) 见据信是袁黄（了凡）和王世贞编撰的《袁王纲鉴合编》的《读法》。

(80) 毛宗岗本第112回距结尾恰巧是9回（最近一次提到李、郭之名是在第9回）这一事实可能是出于我们曾在《西游记》写作方法中遇见过的对称那一类精心安排。倘使人们愿意相信《三国演义》作者也有这种行文手腕的话，那么第103回提到吕布一事更不会纯粹是一种巧合了。

(81) 毛宗岗本第 19 卷。

(82) 毛宗岗本第 19 卷。

(83) 毛宗岗本第 19 卷有这样的评语:“又有读至终篇,而复与最先开卷之数行相应。”也可参阅第 19 卷相似的论点。毛在《读法》第 4、7、8 各条阐述了首尾相呼应的观念。

(84) 1522 年刻本最后部分的则名是“王浚计取石头城。”

(85) 参看毛宗岗在第 120 回的评语。相似的观念在《读法》第 1、8 两条也有表述。毛对第 119 回回目的改法似乎进一步透露出这一作品的终篇感。

(86) 毛宗岗在第 28 回一条评注中对这种模式进行了阐释。在第 65 回,他用“两边双叙法”来描绘同时叙述的问题;在另一处,他特别提到了叙述焦点从北向南转移之法(如第 34 回)。

(87) 第 32 回的东北战役对称地映照距终篇大约 32 回的西南战役这一事实提供了作者极其重视结构的另一个令人感兴趣事例(参看注 80)。

(88) “李渔”本评注者注意到通过标出年月日时的方法来提高感情效果的可能性问题(第 3 回)。

(89) 另一个对戏剧性事件特别强调季节背景的事例是把吕布之死(第 19 回)安排在严冬时节。毛宗岗在第 114 回的论述中提到这些事例的特殊意义。不过,他在《读法》第 15 条使用的“冷”和“热”与张竹坡用这些文字(见本书第二章第二部分)在语意上完全是两码事。

(90) 见毛宗岗本第 11 卷。毛在同一回的总评(第 11 卷)和第 119 回(19 卷)一条夹注中也论及元宵节背景的意义。

(91) 毛宗岗常常使用批评术语“急”和“缓”来描绘叙述速度。

(92) 关于《三国演义》与别的各种材料在处理“三顾茅庐”这一情节进展的速度比较,参看郑振铎的《演化》、董每戡的《试论》。

(93) 毛宗岗本第 6 卷。毛经常论及的“夹写”或“插写”技法通常即指此而言(参看第 1、3、7、8、16、18、28、40、49、104 等各回之例)。

(94) 参看如毛宗岗本第 114 回以及别的无数事例(例如第 1、3、5、12、18、20、22、59 各回)。有时毛宗岗运用“冷”和“热”的带有隐喻意味区别的叙述技法(参看注 89);在另外地方,他又运用“正写”和“旁写”等术语来阐释这种手法(如第 48 和 62 回之例)。也可参看他的《读法》第 12 条和 16 条。

(95) “补”这一术语见于第 18、21、57、72 和 98 等回。“倒叙”是中国讲史的标准技法,典型的用法是用“初”字引入。小说中运用倒叙法的例子见于第 24 回、第 108 回和第 112 回。关于论述记叙时间序列的另外例

子，参看“李渔”评注本（第10回和第37回）以及毛宗岗本第40回。

(96) 胡适的《三国演义序》（收载《胡适文存》二集，卷四）。

(97) “李卓吾”评注本第110回、第112回。也可参看第113回。毛宗岗在第34回和第40回提到“同一局面”的复述现象。

(98) 例如，皇家狩猎：第20回和56回；出现预兆（特别是吹折将旗）：第1、11、24、31、53、62、63、80、91、112、116各回；迁都：第6、13、61、75、80各回；篡位：第17、61、107、111各回。

(99) 例如，处斩谏臣：第2、4、30、60、68、80各回；犹豫不决：第27、30、31、39、43、61、107各回。

(100) 例如围城：第94、95、108、111、112、115各回；埋伏：第12、98等回；诈降：第97回和114回；变节：第31、79、82、107各回；美人计：第5、8—9、53、55、85、105各回（参看《读法》第10条）；破坏联盟：第59、65、87、91、114各回。

(101) 锦囊妙计：第50、99、105各回；坐在小山上观战：第25、30、32、65、98各回；诸葛亮头戴纶巾：第64、65、83、89、90、92、93、97、98、99、100、101、104、105各回。

(102) 例如，老将：第53、63、70、83、87、91、92、93各回。

(103) 参看《读法》第3条。

(104) 这种类似程式化的用语另外还有：“闷闷不乐”、“顺我者生”和“犹豫不决”。参看注99。

(105) 参看本章第一部分对小说素材的论述。

(106) “义释”场景见于第50、53和63各回。也可参看前面第四章第五部分以及注72对“大闹”和“赴会”的讨论。这种类型的另一种事例是好些情节中都出现的提出“三个条件”（如第25回和52回）。

(107) “狂风”之例见于第1、7、9、10、24、36、41、68、83、84、86、89、90、91、97、103、104、105、106、108、111、113、116各回。

(108) 作为更进一步的例子，司马师患剧痛的眼疾（第110回）可能是呼应第18回中描叙的夏侯惇伤目事件。毛宗岗在第120回（参看《凡例》第3条）介绍杜预喜读《左传》显然是与早先描述过的关羽爱读《春秋》一节求得平衡。

(109) 参看《读法》第21条以及第113回对术语“结构”的阐释。也可参看第18条对前后互相补充、密切结合，使“一篇如一句”的叙事方法的阐释，以及第23条阐述如何做到首尾呼应。也可参考张竹坡对《金瓶梅》的相似描绘。同样的论述见于第53回、第57回、第94回、第115回、第116回和第120回。“李渔”评注本的序文也强调了这点。

(110) 参看第 94 回和 115 回的论述。

(111)《读法》第 17 条。也可参看第 27 回的评述，以及毛常常使用“伏笔”这一术语之处。

(112)《读法》第 13 条。也可参看毛宗岗对“引”字的用法，如第 1 回和第 53 回；“张本”：第 13 回；以及“小样子”：第 2 回。这种观念也反映在运用辅助角色的论述中（见《读法》第 4 条）。

(113) 这一术语见于第 32、33、52、57、64、65、78、80、86、94、98、99、102、105、113、114 和 115 各回的评语中。参看前面第二章第二部分中张竹坡使用这个术语处。

(114) 参看《读法》第 14 条以及无数行间评语的例子，如第 116 回即其一例。“余波”这一术语出现在第 2、8、13、34、39、41、68、78 各回的毛宗岗评语中。

(115) 参看《西游记》中这一技法的相似用法（参阅前面第三章第二部分）。

(116) 参看例如《读法》第 12 条和第 64 回的行间评语。

(117) 参看第 7、27、34、64、112 各回评语（例如第 21 回）。毛使用的“草蛇灰线”也指人物形象细节在久远之后的重现现象。参看前面第四章第二部分中金圣叹对这一术语稍有不同的用法。

(118) 参看毛宗岗在第 20、21、49、51、109 各回（如第 21 回）的论述。关于张竹坡对这一术语的用法，参看前面第二章第二部分。

(119) 毛宗岗在《读法》第 5 条详尽论述了刘备、曹操和孙权三人的类似业绩。另一个这种事例也许可于吕布（第 19 回）和张飞（第 81 回）垮台情景的相似描绘中见之。

(120) 参看《读法》第 10 条和第 20 条。毛在不少地方把这种模式描绘成是“记叙同一类事而其间无一字相同”之法。参看王晓家的《试谈三国演义的对比手法》（收于《三国演义研究集》）。

(121) 参看第 32、40、52、53、69、84、86、108 各回，尤其是第 113 回的评语。

(122) 参看《读法》第 9 条以及第 7、21、41、42、44、45、47、64、94、98 各回，尤其是第 37 回的评论。

(123) 例如，第 101 回和 104 回。另外的例子有姜维的“自贬”（第 111 回）反映了诸葛亮的相似行动，或司马炎亲临羊祜家问安（第 120 回）使人想起刘备的“三顾茅庐”。

(124) 参看《读法》第 5 条。

(125) 运用白话文主要限于一些如“着”、“一个”等无何实质意义的字眼。

(126) 高儒的《百川书志》（引录于孔另境的《史料》）。对《三国演义》文字

类似这一类的另外评价，参看郑振铎的《演化》和“李渔”评注本序文。

(127) 例如，可参看第17回（1522年刊本）。参看郑振铎《演化》对郑以桢刻本的回尾作了这种窜改一事的论述。

(128)《三国志平话》确乎用了“话分两说”（原文如此）和“却说”。

(129) 关于张政烺的论文，参看前面注26和注40。

(130) 关于三国题材这一方面的透彻论述，参看卢庆滨的《史书中的三国志演义与水浒传》。

(131) 1522年刻本中用这种方式引录其诗作的著名古典诗人名单，除了杜甫（见注134）之外，还有杜牧、范成大、司马光、白居易、程颐、曾巩和苏轼。这里使我们特别感兴趣的是该刻本引录了一首署名为邵雍的诗，因为我们在前面已提到过，其他三部奇书也都引录有邵雍的诗。参看郑振铎的《演化》。

(132) 见《三国志平话》和1522年刻本第21卷。1522年刻本引录诗词方面有一桩奇怪的事就是有一首特别的诗重复出现了两次（只作了很少改动）。

(133) 毛宗岗的《凡例》第8条、第9条，以及第14卷、第17卷。

(134) 1522年刻本引录的同一首杜甫诗出现在毛宗岗本第84回。另一方面，1522年刻本引录的另两首杜甫诗（一首用在诸葛亮应刘备之请终于出山的第38回，一首用在他去世之后）则在毛宗岗本中未见。前一首诗与标准本的稍有不同（参看洪业等人编的《杜诗引得》）。有趣的是，所有引录于第104回那件事上的都是唐诗。在第6回，毛称赞一段特别动人的文字，说是“可当唐人怀古诗数首”。

(135)《三国志平话》也引录了一些这样的文献资料，但那不能与《三国演义》利用这些材料的情况相比拟。

(136) 卢庆滨《史书中的三国志演义与水浒传》对三国人物和事件（尤其是权衡汉末历史人物与汉朝奠基者业绩）作了卓越的历史评论。1522年刊本所引录的这些材料中（我要提一下），有上自裴松之的注、习凿齿的《汉晋春秋》、孙盛的《晋阳秋》直至朱熹的应有尽有，更不用说那直接自《三国志》引录的陈寿评论以及不少无名“史官”的“论”和“赞”。毛宗岗一般总是把这种材料都删削掉。《汉晋春秋》与《晋阳秋》可于黄奭编的《黄氏逸书考》中找见。

(137) 毛宗岗运用“曲笔”这个术语之例，参看第9回和第22回。关于他常用“文曲”这个术语之例，见第26回。术语“史笔”出现在毛的第97回评语以及“李卓吾”评注本第111回。毛宗岗在第117回用了“春

秋之义”词语，“李卓吾”把它用在第114回。人们也可能从“李渔”常用的“深义”或“刺得深”等字样中看出他对诸如此类更深层的意义深感兴趣（如第26回；第40回）。1494年序写到“……一字之中以见当时君臣父子之道”，想来对这种“曲笔”用法也是胸有成竹的。

(138) 作者在叙述中使用的个人姓名自然是历史素材中早已有之的。但他一定注意到刘备（玄德）和曹操（孟德）都有相似的同类型名字，蜀、吴都亡于名字中有个“皓”字人物（黄皓和孙皓）手中的事实，他索性让名字意思完全相反的两个人物王浚和王浑在第120回为晋征服者最后一战的策略展开论争。至少评论家“李渔”在第105回的一条注解中抓住时机指出了某些姓名的双关含意。同样，我们可以想见，作者在第2回中一定觉察到刘备首次出任官职的地名（安喜县）所含有的反讽意味，在这个地方，他既不安心，也不欢喜。还有，他儿子刘禅在屈辱投降（第119回）后竟受封为“安乐公”。作者一定熟知民间传说中关于白帝城地名和叛徒蜀王公孙述称帝故事之间的联系（参看胡曾《新彫注咏史诗》）。

(139) 参看毛宗岗对世事变幻颠倒的反讽论述（《读法》第11条；第38回）。

(140) 例如，毛宗岗在《读法》第1条，对“正统”问题的长篇论述。最近，董每戡在《试论》谈到这个问题。

(141) 见胡适《三国志演义序》。参看鲁迅的《中国小说史略》、孙楷第的《平话与演义》、郑振铎的《演化》、董每戡的《试论》。刘知渐用“反面人物”这一词语来描述曹操被“反向”处理问题（《罗贯中为甚么要反对曹操?》〔此文收在《曹操论集》〕）。参看对《水浒传》的相似探讨方法（见第四章第五部分）。

(142) 胡适《答钱玄同书》（收于《胡适文存》卷1）。

(143) 见夏志清的《中国古典小说》。他指出，胡适据以对小说作出评论的主要是依据毛宗岗本。

(144)“李卓吾”本评注者注意到小说与正史的观点在好几个地方发生分歧。如第76回和第113回。

(145) 1522年刊本除了写进许多史评的客观文字这个明显事实之外，某些评注者（或后来的编撰者）添加的夹注也强调了一种更为激进的批评观点。涉及“正统”问题的，除了无数正文的评语之外，毛宗岗明显插手其事的可于他改换回目名称中看出（例如第80回，他把“汉中王成都称帝”改成“汉王正位续大统”）。

(146) 参看郑振铎的《演化》。

(147) 关羽成为神明的早期传说，见赵聪的《中国四大小说之研究》、胡适的《三国志演义序》、郑振铎的《演化》、董每戡的《试论》和方祖燊的《罗贯中与三国演义》。这种民间传说把关羽形象不断拔高的势头到清代似乎达到登峰造极的地步，它直接影响20世纪人们对小说中这一人物的理解。

(148) 那是指第77回"显圣"和83回神力干预的情节。崇拜关羽问题在1522年刊本第77回有引自禅书《传灯录》的长段文字。"李卓吾"本评注者常常称关羽为"活佛"或"圣人"，意指关羽为凡人，不是神明。

(149) 参看胡适的评述（见注141）。

(150) 关羽在有一处（1522年刊本第3卷）出场时仅写他身影的象征物青龙刀和书。奇怪的是各种小说版本描绘关羽身高均不相同：1522年刊本说他身高九尺三寸，但在"李卓吾"本、"李渔"本和《英雄谱》中，它变为九尺五寸；毛宗岗本里是不多不少刚好九尺。（元杂剧《桃园结义》说关羽身高九尺二寸。）第一首描绘他的诗出现在1522年本（它被毛宗岗删去了）。关于后面论述中提及的杂剧本子，参看注33。

(151) 参看《读法》第2条。

(152) 关羽不受诱惑这一点在第25回有描述。当时曹操以美女十位赠"客"，关羽立即把她们转送糜、甘两夫人作侍女。《三国志平话》和戏剧《义勇辞金》也都有这一细节。但在"评林"本和《英雄谱》中被删节了。民间传说中关羽这种形象的进一步描绘见于已佚失的剧本《关羽月夜斩貂蝉》，翟灏在《通俗篇》提及这点，见于傅惜华《元代杂剧全目》的引录（参看毛的《凡例》第10条和前面注35）。参考第73回关羽盛怒拒嫁其女的表现。

(153) 毛宗岗在《凡例》第3条坚持认为他是依据"古本"对"俗本"作了这样修改的。我没法在现存的杂剧中找见"秉烛达旦"这一细节，但《三国志平话》确有如同1522年刊本写的一样内容：关羽坚持把一宅分成两院而居。《录鬼簿》著录有"秉烛达旦"戏剧，但从其内容看则完全是两回事（见傅惜华《元代》）。也可参看翟灏的《通俗篇》。

(154) 参看《三国志平话》正文以及前面注33。

(155) 参看毛宗岗本第50回里程昱的评论："某素知云长傲上而不忍下。""李卓吾"本评注者说关羽"一味骄傲"（第75回）。也可参考胡适的话（《三国志演义序》），他抱怨"关羽竟成了一个骄傲无谋的武夫"。

(156)《单刀赴会》场景中的反讽手法是通过关羽的自夸以及他承认主要是为了保全自己名声而出此的事实描写；《平话》也有这一幕，但它是发生在关羽伤臂事件之后。

(157) 毛宗岗删去了关羽听说自己名列"五虎将"（参看 1522 年刊本）而勃然大怒、直待费诗劝说了一番之后这才悔恨自己失态竟至垂泪一节。五虎将名次的排列各版本都不相同。在 1522 年刊本和《三国志传评林》中，名次是关、张、马、赵、黄，虽然刘备最初宣布时是关、张、马、黄、赵（与《英雄谱》中排的名次相同）。在"志传"本和"全传"本，次序是关、马、张、黄、赵。"李卓吾"本、"李渔"本和毛宗岗本的次序则是关、张、赵、马、黄。早在毛宗岗本第 14 回和第 16 回，关羽就显露出反对张飞的苗头，这种敌对情绪到第 65 回提出与马超比武时达到了顶点。

(158) 例如，毛宗岗本那个反复出现的词语"不悦"也见于史书文献（参看《资治通鉴纲目》、《三国志》以及《通鉴纪事本末》中叙述这段情节的文字），但在《平话》里，只有张飞流露过这种情绪，关羽还为此批评他。这一细节在"评林"本中被删去了。在第 84 回的一条评语中，毛宗岗把关羽的失败归咎于他没有听从诸葛亮的劝告（也可参看董每戡的《试论》）。

(159) 毛宗岗本。参看作为一篇序文附于某些"李卓吾"本里的戴易写的文章《汉前将军壮缪关侯祠壁》，这篇康熙年间写的文章评论关羽，说："或以拒婚为太甚。"

(160) 毛宗岗在编改这一场景时，删掉了关平恳求的话（1522 年刊本）："父亲守三十年之英风，不可因一言之辱而弃泰山之重……"

(161) 参看关羽在这一段情节中的夸口大话（见毛本）："吾岂比世间俗子？"

(162) 见毛宗岗本和 1522 年刊本。

(163) 一个同名和尚（毛宗岗本中叫"普净"）也引人注目地出现在《金瓶梅》一事说明，这个人物是中国小说传统中的常见角色。关羽出场时作为一名逃犯的描绘在剧本《桃园结义》里有了变化。我将于本章第五部分对小说的这一段文字进行论述，在那里，关羽流露了道教徒的情调。

(164) 见 1522 年刊本。有不少故事描述，文丑被杀，与颜良被斩一样，都是关羽的胜利。例如，剧本《千里独行》就是这么写的。史书记载则是曹操把文丑杀掉的（见《三国志》）。

(165) 毛宗岗本第 28 回。毛宗岗试图把这个行动说成是正当的，他将原来的回目"云长擂鼓斩蔡阳"改成"斩蔡阳兄弟释疑"。在正史（如《三国志》）中，是刘备本人杀了蔡阳的。前一个回目名称是从已亡佚的一部元杂剧那里来的（参看傅惜华的《元代杂剧全目》）。

(166) 毛宗岗本。刘备在答语中重又说他先前那次与曹操对立、为了"投鼠

忌器”才没让动手。这句话是从《汉书》《贾谊传》中引录来的。“李卓吾”本评注者对此盛赞关羽（第 20 回），虽然搞不清楚他的赞语是针对关羽正当义愤说的，还是意指他服从主公意图、能克制自己。

(167) 参看《三国志平话》、《三国志》；以及《资治通鉴》。

(168) “低头”这个词语见于 1522 年刻本。有意思的是，那是曹操提醒关羽不该在过五关时斩杀战将的话似乎触动了他使然。“动其心”见于“志传”、“全传”、“评林”和其他各版本。在剧本《黄鹤楼》中，关羽两次承认自己放走了曹操的过错；另一杂剧《庞掠四郡》甚至暗示说关羽也许是受赠感恩所以有此行动。也可参看董每戡的《试论》。

(169) 毛宗岗为强调这一重演事件，把原来的回目“黄忠魏延献长沙”改为“关云长义释黄汉升”。也可参看《读法》第 20 条。

(170) 董每戡《试论》。

(171)《三国志》的有些版本里，说关羽死后追谥为“忠义侯”（例如《二十六史》〔台北：启明，1961〕、《蜀志》），但这在别的版本则改正为“壮缪侯”（《三国志》）。关羽传统形象的这一方面在许多戏剧中都给予强调，如《怒斩关平》（在这出戏中，关羽决心为误杀了人而处死自己的儿子）和《义勇辞金》就是这样。关羽与经典作品《春秋》的联想似乎也是为了强调这一点（这个细节也出现在《平话》）。

(172) 例如，可参看《三出小沛》、《单战吕布》、《三战吕布》和《杏林庄》等杂剧中对张飞英姿的描绘。前三个剧名就成了《平话》情节的标题，这说明《平话》对张飞形象这些相应扩写的重视。《双赴梦》这个剧本第 3 折的大部分就是用来列举张飞英勇业绩的。参看董每戡的《试论》。《三国志》以“雄壮”两字描绘张飞。

(173) 参看《李义山诗集》（《四部丛刊》）中《骄儿诗》。参阅前面提到的各杂剧和《石榴园》（全名为《莽张飞大闹石榴园》——注 72 已提及）。《三国志》给张飞的最后评价是一个“暴”字。

(174) 长坂桥情节见于《三国志》以及《资治通鉴》、《纲目》。它在剧本《双赴梦》中也有描述。在小说里，张飞的赫赫武功有一点儿被赵云在那毗邻的片段里拯救刘备夫人们更重大的贡献所掩盖了。张飞声如巨雷的厉声吼叫那个题材在第 53 回又重提了一次。

(175) 参考《隋唐演义》中程咬金这个角色或《说岳全传》中的牛皋。“李渔”本评注者在第 70 回评说：“醉张飞却是醒张飞”时似乎把他看成是武松。第 28 回（1522 年刻本）张飞重又落草为寇的描述被毛宗岗删去了。参看第 16 回（1522 年刻本）更早的那一幕张飞假扮成山贼抢劫吕布马匹情景。

(176) 特别参阅《水浒传》容与堂本（本书第四章中有李贽为该本评注者的论述）。董每戡《试论》也认为宜把张飞的古怪行为说成“可爱”。

(177) “李卓吾”本第13回、39回和70回、1522年刻本。也可参看“李渔”本第73回。张飞巧施计谋的少见事例出现在第63回擒拿严颜之役。

(178) 后来，这种对抗也将主宰张苞和关兴这两位“兄弟”的儿子之间关系。

(179) 毛宗岗本。参看注158。这种从词语“不悦”所暗示的闹别扭式反感在《资治通鉴》和《通鉴记事本末》中作了详细叙述。也可参看王夫之的《读通鉴论》。

(180) 与赵云的敌对在第41回和第52回趋于表面化。参看第57回中张飞反对庞统的片段。这种不和反映在某些杂剧（如《庞掠四郡》，尤其是第3折）中，也反映在《平话》里，说张飞企图杀死庞统，结果杀了他的狗。

(181) 刘备为张飞的卤莽行为吃“惊”事（毛本第2回和1522年刊本）在“志传”本和“全传”本里只是轻描淡写一提。在《三国志》里，那是刘备自己鞭挞督邮。在这一回的开头刘备阻止张飞杀董卓处，毛宗岗删去了1522年刊本中的“叱”字。参看《平话》，张飞把满腔怒火倾泻到那个冲犯他的官员妻妾身上。

(182) 这一类事件的例子出现在第13、14、16、21和22各回。尤其可参看第40回、42回和52回。

(183) 例如，第22回和70回。

(184) 毛宗岗本。参看前面第四章第四部分。

(185) 参看章学诚的《丙辰劄记》（收在《聚学轩丛书》）（引录于孔另境的《史料》）。也可参看董每戡的《试论》。

(186) 毛宗岗本第28回对照《水浒传》第74回；毛宗岗本第65回对照《水浒传》第50回。我在本章第五部分将对1522年刊本张飞不近女色的名声受到损害的那条注释进行阐述。参看引录于注181的《平话》那个片段，那里，张飞在几个妇女身上发泄他的怒气。

(187) 参看《三战吕布》、《三出小沛》和《单战吕布》等剧本以及《平话》。毛宗岗把剧本和《评话》早已定名的第5回的回目名称“虎牢关张飞三战吕布”改成“破关兵三英战吕布”，以此减少对张飞个人业绩的注意。

(188) 第24回、第31回和39回。

(189) 参看《三国志》和《资治通鉴》。

(190) 参看第81回和《平话》。

(191) 例如，描叙关羽之败亡一节始终没有酗酒的暗示。参看《三国志》对关羽和张飞两人缺点所作的明白比较。这一点也引录在《资治通鉴》中。毛宗岗在《读法》第20条把关、张的对比作为“反对”之例加以论述。

(192)《三国志》评价这两位历史人物时（参看注191），对张飞的行为要求更苛刻些。在小说描叙中，他释放严颜完全由于钦佩后者的勇气，而非出于个人的高尚动机。《平话》把“义释”这个词语写成“议摄”，暗示小说家用修改这两字的办法特意强调这两幕情景中人物形象的相似。这个情节是根据历史资料写成的，参看《资治通鉴》和《通鉴记事本末》。

(193) 参看董每戡《试论》。

(194) 例如可参看董每戡的《试论》。

(195) 评论《通鉴纲目》的《书法》（刘友益撰）经常指出刘备行为的消极方面。就是毛宗岗，如我们将在后面看到的那样，也毫无顾忌地在某些地方对刘备提出严厉的批评。

(196) 见第1回、34回、85回。“髀肉”情节见于《三国志》裴松之注，也见于《九州春秋》（据信为司马彪编撰）和《黄氏逸书考》。《资治通鉴》和《通鉴记事本末》也有此事的记载。在剧本《桃园结义》中，刘备被描画成为一个“文武双全”的人。参考他与通儒郑玄的关系。参看毛宗岗本第1回。

(197) 参看《平话》。

(198) 第1回。刘备这种能自我克制的能耐似乎没有到达第21回所描绘的情景，在那里，他临危不惧，若无其事地在后园浇水种菜（这一细节在《三国志》裴松之注也给了渲染）。

(199)《三国志》称颂刘备为“至公”。小说暗示他与郑玄和公孙瓒过从甚密这点似乎是根据他的这方面形象写的。

(200) 参看第77回。

(201) 见第34回和54回。跃马过檀溪事在《三国志》裴松之注中有记载。剧本《襄阳会》也有描叙。人们当能忆及，这一事件据说早在隋代就广为流传了（见前面注26）。小说把刘备跃过檀溪后的心情描绘成“似醉似痴”，使其武艺具有史诗般的神奇色彩。

(202) 见第24回、31回、41回、63回和83—84回。毛宗岗为减弱第31回中刘备败北的艺术效果，把回目“刘玄德败走荆州”改成“玄德荆州依刘表”。同样，他把第41回的回目“刘玄德败走江陵”改为“刘玄德携民渡江”。不过，他在第42回保留了回目中的“败走”字样。第

36 回是这种模式的一个例外，刘备在这一回里（在他人的大力协助下）巧施计谋，赢得了樊城之役的战略性胜利。

（203）见第 83 回。参考这一片段中“颇知兵法”这个短语。第 84 回，毛宗岗把 1522 年刻本的标题“先主夜走白帝城”完全改换了。

（204）在第 19、41、42、58、72、79、80 和 84 等回，读者都看到刘备陷入绝境；在好几处（如第 64 回）他竟成了“独自一人一马。”在第 79、80 和 85 等回里我们都看到他害病。他去世那年 63 岁，在第 54 回，他自称年已半百了。

（205）他反复寻找栖身之处的另外例子见于第 1、14、21、25、26、45 各回。

（206）第 31 回，他大呼“天何使我受此窘极耶！”第 64 回，他叫苦说：“天亡我也！”“志传”本在第 31 回这一片段添上了一句：“心才不正。”早在第 2 回以及另外很多地方，他常现闷闷不乐之态。“李卓吾”本评注者对这种意志脆弱的表现常予以抨击：在第 21 回，他严责刘备孩子气；在第 38 回，他讥笑刘备动辄哭泣，“极似今日之妓女”。

（207）见第 20 回和 42 回。参看注 166。

（208）见第 21 回。不过在第 72 回，他宣称自己是奉一道相似的诏令夺取益州的。曹操在第 4 回谋刺董卓也是基于这样一个文件。《三国志》叙述这一事件时更加明显地提到刘备与这一密谋有联系。《资治通鉴》于此添上一个“称”字，使刘备与这件密谋案有关的说法增加了更多的可疑因素。王夫之《读通鉴论》把董承的密谋和刘备的默许都说成是鲁莽从事、考虑不周之举。

（209）1522 年刻本比毛宗岗本更把这一事件描叙得像是经过深思熟虑的计谋。《三国志》记述其事中并未提及雷声（它只是在后来的一条注解中加上）、而在《通鉴纲目》里，说刘备失落匙箸是由于恐慌，后来推说闻雷声吃惊，把他的失态掩饰过去了。明末评论家钟惺（在他的《史怀》）认为刘备的举动确是出于惊慌，并非是一个有意掩饰的诡计。参看《平话》，它叙述了这次酒宴和落箸，也没有提及雷声。《英雄谱》把这一情景移到故事的后面处，也许是有意使它与《水浒》中武松杀死潘金莲一节相呼应。在剧本《石榴园》里有刘备闻雷掩耳的细节。

（210）在一个与此相似的情景（《襄阳会》）中，刘备被描绘成一个无可药救的容易受骗上当者，而在《黄鹤楼》的一个相似场合，他却显得无所畏惧到了近于傲慢的程度。

（211）见第 34 回和 62 回。毛宗岗评论中把后一段情节与早先的事件明白地联系起来。《平话》未提这一段情节。也可参看董每戡的《试论》。

（212）参看本章第一部分对这点的论述。

（213）见第54回和第55回。参看《平话》。刘备在洞房中胆怯受惊一节在《通鉴纲目》中有记载。毛宗岗修改第54和55两回回目意在突出这一情节的浪漫色彩一面。刘备在《黄鹤楼》（全名是《刘备醉走黄鹤楼》）这出戏中同样显得像是个敢作敢为的角色。

（214）毛宗岗本。

（215）见毛宗岗本。在毛本里，这桩婚事是法正提议的，但在1522年刻本里，以及在“志传”、“全传”本、“联辉堂”本、“评林”本和《英雄谱》中，都说提出这桩婚事的是诸葛亮。毛宗岗在一段评论中把这件事与第52回另一桩涉嫌乱伦的赵云拒婚案相比较，对照两人的形象，宣称赵云在这个方面大大胜过刘备。

（216）例如，“李卓吾”评注本第11回、第60回和第85回。刘备的敌人常骂他是“枭雄”，如毛宗岗本第62回所见。参看杨慎在《廿一史弹词》对周瑜一种相同的称谓。

（217）见《三国志》。在好几出元剧中，刘备不无防卫地用“有人来问宗和祖”开腔说出自己的家系，如《黄鹤楼》、《襄阳会》、《博望烧屯》和《杏林庄》。

（218）那就是说，问题是在刘备效法高祖创业还是仿效光武帝恢复汉室。《通鉴纲目》在好几处提出这个问题（如《书法》注所提的问题那样）。参看注410。

（219）参看第1回和第2回。刘备小时扮做皇帝游戏之事在《三国志》有明文记载。毛宗岗在第28回和第29回的长篇评论中谈到小说里面这种夹叙的模式。

（220）参看毛宗岗本及1522年刻本。《平话》称，刘备乐意地接受了这个提议。王夫之指出，刘备早期东西奔走时也不是全行仁义，因而导致最后失败（《读通鉴论》）。

（221）例如，1522年刊本。毛宗岗本叙述这一情节的第51回，第54回，这行文字都被删去了。更早的“托孤”情节见于第40回。

（222）见毛宗岗本第54回。在《平话》（第412页）里，则是在“三顾茅庐”诸葛亮要刘备争霸时就建议“借”荆州了。

（223）参看毛宗岗在第54回关于这一点的回前总评和行间评语。“借荆州”这一词语见于《三国志》的一条注中。

（224）见毛宗岗本第66回。毛在这儿对刘备把责任推向关羽的做法作了评论，接着就插入关羽说的“将在外，君命有所不受”这句小说中经常提到的理直气壮的话。

（225）见毛宗岗本第60回。诸葛亮在这里重复他们只是“借”一下荆州的老

调。毛在这回开头处就设想刘备也在玩弄这个露骨把戏的事实。钟惺在《史怀》中论及这一事件时说："何其不忍于琮而独忍于璋也？"

(226) 见毛宗岗本第60回、1522年刻本。也可参看《平话》。在别的版本中，刘备并没有大发脾气（如"志传"本、"全传"本、"联辉堂"本）。刘备向张松指出，攫取四川作为恢复汉室的起点诚然可取，奈刘璋同系汉室宗亲，也有权这么做！这里的反讽意味在刘璋始终不怀疑他同宗人的动机（第60回称他是一位"真仁义之人"），不听大多数谋士的谏阻，包括王累为促使他醒悟、捧谏章倒悬城门那种前所未闻的死谏。

(227) 见毛宗岗本。这一转变在《英雄谱》里表现得更为直截了当，他问张松道："虽欲取之，用何良策？"

(228) 见毛宗岗本第62回。在《平话》里，刘备再次向刘璋保证，答应刘璋的请求，给他封邑以娱晚年；但接下去就写到诸葛亮"暗囚"刘璋。

(229) 特别参看毛宗岗本。毛宗岗于此评论说：刘备说的确是实话。但接着又说，自古以来很多人以"不得已"三字为自己不正当行为辩护（"李渔"评注者在注解中把这一点说得更明白透彻）。刘备在益州的暧昧地位在《资治通鉴》的记叙中非常突出。

(230) 参看《资治通鉴》对刘备"袭"取益州的记述（根据《三国志》叙述这个事件的一条注写成）。苏轼在他有名的《诸葛亮论》中认为这一行动是刘备"失天下义士之望"的主要原因。参考《通鉴记事本末》以"刘备据蜀"作为这一部分标题的做法。王夫之在《读通鉴论》的一片段中，一反常态，肯定刘备这一行动；不过在另处他又直言不讳地说刘备无权领有益州。关于诸如此类的另外例子，参看卢庆滨的《史书中的三国志演义与水浒传》。

(231) 参看《三国志》和《通鉴纲目》。1522年刊本更加直白地用"刘备平定益州"描叙这次夺取行动。参考一出已亡佚的杂剧《智取汉中》这个剧名。

(232) 参看《三国志》："群下上先主为汉中王"；《资治通鉴》标题为"自称汉中王"；《通鉴纲目》则标曰："自立为汉中王"。《通鉴》用字依照的是《后汉书》。

(233)《书法》评注说《通鉴纲目》用"自立"作为这一章节标题显然是意在强调刘备的僭越行为严重违反了正常的君臣关系准则。对这一事件的另外历史学家论述，参看卢庆滨的《史书中的三国志演义与水浒传》。

(234) 见毛宗岗本第73回、1522年刊本。诸葛亮明白劝进，说刘备应"法尧禅舜"（1522年刊本）等语（如同其他版本那样）都被毛宗岗删去了。

(235) 1522年刊本。毛宗岗本中张飞的话极像李逵劝宋江称帝口吻（见本书第四章第四部分），他删去了“成一梦矣”字样。这话也见于“志传”本、“李卓吾”本、“李渔”本和《英雄谱》，而“全传”本并无此语。

(236) 1522年刊本。参看毛宗岗的评论以及他把第72回的回目由“刘备智取……”改为“诸葛亮智取……”。

(237) 见1522年刊本。毛宗岗本第80回的语气稍为温和一些。参看第38回刘备见诸葛亮不肯出山时说的一番责备的话，他告诫诸葛亮，如拒绝参与他的事业，那也将是不忠不孝之举（1522年刊本），毛宗岗把这行文字删去了。

(238) 1522年刊本在最后那场辩论展开之前详叙轻而易举地“获得”玉玺始末。这一细节也见于“李卓吾”本、“联辉堂”本、“志传”本、“全传”本、《英雄谱》和“评林”本（后者把得玉玺一节挑拣出来作为这一回插图之一的标题），但毛宗岗本在刘备行加冕礼一节中只字未提玉玺的来源。

(239) 参看《通鉴纲目》和《平话》。

(240) 1522年刊本。毛宗岗本。

(241) 出处同上。

(242) 1522年刊本无诸葛亮“跃然而起”字样，“李渔”本与《英雄谱》和“联辉堂”本一样，把“跃然”改成“奋然”。

(243) 在“志传”本，如同“联辉堂”本和《英雄谱》一样，当文武百官露面后，刘备只埋怨了一句：“陷孤于不义，皆卿等也。”毛宗岗让刘备受帝位时在坛上做了例行的再三推让，而1522年刊本、“志传”本、“联辉堂”本和《英雄谱》只写到他“四面让之”。“全传”本则把这一细节完全删掉了。

(244) 见毛宗岗本第1回以及前面第四章第四部分。

(245) 参看第34回里蔡瑁假冒刘备之名题写的“反诗”。假诗内容正应过河逃遁情景。

(246) 参看本章第五部分对这一问题的进一步论述。在不少场合，刘备与宋江一样，每遇赴会与人相争，必派他的将领跟随其后，以保安全。参看例如第45回。毛宗岗指出了这点。

(247) 例如第2回、13回、22回、53回和64回。

(248) 1522年刊本。毛宗岗本也写刘备亲自行刑。“全传”本里则是关兴操刀行刑的，不过把那种可怖的细节省略了。也可参看“志传”本、“联辉堂”本和“评林”本，别的并不仁慈行为之例见于第22回：刘备对王忠和刘岱貌似宽大为怀，实则是“借刀杀人”；第52回对待邢道荣

的场合也可以看出这点。毛宗岗把第 62 回的回目“玄德斩杨怀高沛”改为“取涪关杨高授首”，虽然，大可惊异的是，他把 1522 年刊本原暗示刘备在这起事件中有怜悯之心的字句“玄德终有慈心，不忍杀之”改成他仅表示踌躇，说“玄德还犹未决。”参看毛宗岗本第 62 回。

(249) 第 60 回和第 62 回。刘备那第一句话见于《资治通鉴》、《通鉴记事本末》和《通鉴纲目》。当然，任何人可以自称有怜悯之心，如司马昭在第 115 回所为。

(250) 例如，毛宗岗本第 38 回。在 1522 年刊本里，是关羽作这个比拟的。

(251) 参看前面关于这点的论述以及它与宋江的含蓄联系。

(252) 见毛宗岗本第 41 回和“李卓吾”本第 38 回。但是不完全明确这个明喻是指他为人虚伪还是指他的性格弱点而言。参看前面注 206。

(253) 见第 65 回和 13 回。

(254) 第 41 回。在第 65 回里，我们知道刘璋比刘备更关心人民的安危。“得民心”和“得众心”这两个词语见于《三国志》。第 65 回“收民心”一语显然是作贬义词用。

(255) 参考《三国志》，那里只说：“他们恩若兄弟”。参看本章第五部分中关于一些兄弟重聚情节的论述。

(256) 第 1 回、第 2 回、第 13 回、第 15 回、第 21 回、第 40 回、第 65 回、第 70 回。

(257) 第 26 回。

(258) 第 81—85 回特别引人注目，那些回里，刘备不再听从诸葛亮的劝谏，如第 83 回。

(259) 毛宗岗本第 37 回和 38 回。在 1522 年刊本中，刘备自报的头衔更加长一些。郑振铎（在《演化》）说，小说描叙这一情节的篇幅比《平话》差不多长了五倍。1522 年刊本对这个情节的描写刻划与毛宗岗本大致相同，只有某些细节例外，如崔州平关于历史循环、治乱无常的一番议论（第 37 回），1522 年刊本发挥得更淋漓尽致。《李卓吾》本评注者（在第 38 回）发觉刘备与诸葛亮两人装腔作势之态实在可厌，骂他们都是“俗物”。参看《资治通鉴》叙述“三顾”情节的文字。

(260) 毛宗岗本。

(261) 毛宗岗本第 85 回、“李卓吾”本第 85 回。刘备“托孤”的话在《三国志》中有记载；也可参看《资治通鉴》和《通鉴纲目》。王夫之《读通鉴论》对这个举动特别持批评态度。另外的老一套托孤场面还见于第 41 回、第 91 回和第 106 回。参看注 221。

(262) 小说中的兄弟结义的另外例子包括第 52 回赵云和赵范、第 118 回的钟

会和姜维。参看本章第五部分对这一问题的更进一步讨论。

(263) 毛宗岗本。王夫之《读通鉴论》为此严厉斥责刘备。

(264) 毛宗岗本。

(265) 毛宗岗本第19回。

(266)《通鉴纲目》条目说是曹操杀了吕布（虽然在条目下的详细叙述中说到是刘备阻止曹操释放吕布）。也可参看《英雄记》。《后汉书》对这一事件的叙述中，有一处说是曹操独自把吕布处死的，而在另一处，又说刘备扮演了如《演义》所描叙的角色。也可参看《资治通鉴》。李贽在《史纲评要》先说刘备并没有建议杀吕布，但接着加上评论说："好，杀了罢！"王夫之在《读通鉴论》把刘备的角色放在突出的地位。也可参看《平话》和剧本《石榴园》（在那里，把杀死吕布之事说成是曹操和刘备一起干的）。

(267) 例如，第19回、第24回、第42回。李贽在他的《藏书》中综观刘备的业绩时，以嘲弄的笔调在每一次刘备妻小被掳事件之后插进评语"第一次"、"第二次"、"第三次"。毛宗岗则站在刘备一边，于第24回一条评语中为刘辩护。

(268) 参看那意在夸张、实无必要的家喻户晓的"刘备甩孩"之举。第21回里，公孙瓒在自缢之前先杀死他的妻小；在第64回，我们看到马超失去他的妻子和孩子们。

(269) 毛宗岗本和"李卓吾"本第82回。也可参看"李卓吾"在第19回责备吕布竟为一个妇女而丧失自家性命的评论以及毛宗岗在第14回对几起顾全妇女情面事例的论述。

(270) 作为偷带武器给刘备的一种计谋，刘封"送暖衣"这个最出名的行动出现在戏剧《黄鹤楼》（那里，他显然不愿担任这项任务），他也在《博望烧屯》和《隔江斗智》中扮演这一角色。在《双赴梦》（第3折和第4折）里，关羽和张飞对刘封表露了无限愤慨之情。参看剧本《怒斩关平》，关羽同样为误事决心处决自己的儿子，但最后经部下劝说，赦免了他。

(271) 参看1522年刊本和毛宗岗本。涉及孙权的事件见于第86回。

(272) 毛宗岗本第79回。这一事件在毛宗岗本里删去了"犹豫"以及"孤一时造次"等字样，他把"回心"改成比较委婉的"心中颇悔"，转而只哀痛关羽了。

(273)"李卓吾"本第79回、"李渔"本第79回。

(274) 参看《三国志》和《资治通鉴》。

(275) 见1522年刊本；试与毛宗岗本第78回比较。后来（第81回），他又

提出了另一次至少推迟进行复仇战役的请求。也可参看《平话》和1522年刊本。毛宗岗把第81回的回目“刘先主兴兵伐吴”改为“雪弟恨先主兴兵”。

(276) 特别可参阅第80回、第81回和第82回。小说把讲求个人义气采取复仇形式表现出来的场合见于第10回、第29回、第53回、第102回。参看下面第五部分关于这一问题的进一步论述。

(277) 苏轼的《诸葛亮论》。另一方面，1522年刊本引录并署名苏轼的另一篇题为《武侯庙记》的文章对这一人物作了更高的正面评价。此文在现存的苏轼文集中未见，可能是冒名之作。也可参看例如唐代学者虞世南的文章《魏、吴、蜀三主优劣论》，此文对诸葛亮辅佐刘备创业作了相似的高度评价。它引录在胡曾《新彫注咏史诗》的一条注解中。我迄未能断定此文是否系一篇独立的文章，不过从那收载在《唐文拾遗》中虞世南的《论略》一文对它所作的详尽论述看，它是一篇以此为题的单独文章。也可参阅吕温（约798年）的《诸葛亮武侯庙记》。

(278) 见胡适《三国志演义序》和郑振铎《演化》。也可参看董每戡《试论》。

(279)《读法》第2条。关于行间夹评，参看下面的各条注解。

(280) 毛宗岗本第36回和37回。毛宗岗继续评说到“孔明能比管乐，玄德能读孟子”时似乎透露出一丝嘲讽意味。关于诸葛亮对自己有此看法这一点是基于史书上的记载（如《通鉴记事本末》）。

(281)《三国志》简单地提到刘备“三往”，接着在注解中就具体指出这“三往”即指“三顾茅庐”情节。也可参考《资治通鉴》。有许多元杂剧以此为题材写成，如《三顾草庐》、《草庐记》和《卧龙岗》等。参看傅惜华的《元代杂剧全目》。“三顾”情节在《博望烧屯》第1折中也有描写。毛宗岗描叙刘备侍立卧榻之旁一段删去了刘“浑身倦困，强支不辞”字样。

(282)“李卓吾”本第38回、毛宗岗本第38回、“李渔”本第37回。参看毛宗岗把会晤开头的寒喧表白之言贴上“套话”标签。

(283) 诸葛亮安坐于小山或土岗上的例子见于第39、65、98等回。他头戴纶巾（见注101）或“诸葛巾”出现在第52、64、65、83、87、89、90、92、93、97、98、99、100等回。他的“三寸不烂之舌”和嘲弄的语言在第42、43、44、45、46、47、87、88、92、99等回里特别突出。他的这方面品性在《博望烧屯》和《五马破曹》中被那种极其赞美的笔调表现出来。

(284) 夏志清的《中国古典小说》。

(285) 参看例如第63回，他故意破坏庞统在四川用兵，导致庞的死亡。诸葛

亮对魏延的敌意表现在第90回、92回、100回，尤其是第103回、104回和第105回。在最后那个场合，毛宗岗为诸葛亮的所作所为辩护，把它们说成是为把魏延的背叛扼杀在萌芽状态，并把回目“武侯遗计斩魏延”改为“武侯预伏锦囊计”。另一方面，1522年刻本第53回的一条注解预告我们，诸葛亮将诱使魏延在他死后反叛；还有，“李卓吾”本评注者直白而且严厉地在第104回重申对诸葛亮的这一责难。

(286) 参看第70回，那里，他利用张飞一向酗酒的名声诱使张郃上当。诸葛亮愚弄张飞一事似乎成了《诸葛亮挂印气张飞》那出已亡佚杂剧的题材。此剧著录于傅惜华的《元代杂剧全目》。

(287) 见毛宗岗本第50回和第51回。

(288) “李卓吾”本第50回，也可参看第51回。毛宗岗用文学笔法给添上一条有趣的评语来为诸葛亮的不光彩行为解嘲，说什么“虽孔明未必如此之诈，而作文者不可无如此之曲”云。

(289) 毛宗岗本第78回。

(290) 例如，第54回、第99回、第105回。有一出今已亡佚的杂剧，名曰《锦囊计》。

(291) 例如，第70回、87回、91回。

(292) 《平话》说他出山时是29岁。毛宗岗（第39回）把关羽和张飞的敌意特地与诸葛亮的年青联系起来。

(293) 第71回和第65回。参看第46回里借箭的赌赛、赤壁之战以后（第51—52回）周瑜和刘备为争夺领土的争斗、第56回上演的比武场景、第62回黄忠与魏延争功、第113回的斗阵法。

(294) 第50回和第95回。也可参看第99回。

(295) 见《三国志》，1522年刻本。“钟惺”本评注者在第113回以为蜀有此君臣之义，所以该是正统。

(296) 毛宗岗本第39回和第54回。参看注275。

(297) 参看剧本《隔江斗智》、《陈仓路》第2折和《五马破曹》第2折。

(298) 毛宗岗本第57回和第63回。毛把第63回的回目“落凤坡箭杀庞统”改成“诸葛亮痛哭庞统”。第66回里他为同僚哭求一节显然是假的，毛宗岗承认这一点。

(299) 第93回、第64回和第52回。

(300) 毛宗岗本第90回。

(301) 毛宗岗本第65回和第96回。1522年刊本对此有更详尽的描叙。参看《平话》。关于这一片段的历史出处，参阅《三国志》和《资治通鉴》。后书暗示在诸葛亮治下的臣民对亮之严峻法治并不完全心悦诚服，这

与陈寿的刑政虽严峻而“无怨者”的评价适成对照。参看毛宗岗在第96回对这一点的评述。有两件事可以说明诸葛亮法治之严：一桩发生于第100回，苟安怠慢误事，他立刻下令处死（此人姓名所示，也许此事出于虚构）；另一桩发生在第101回，他再次勃然大怒，欲斩其部属（李严），只是因他为了遮饰己过，不遵法度。

(302) 参看董每戡的《试论》。

(303) 苏轼的《诸葛亮论》有言：“此其与曹操异者几希矣。”参看“李卓吾”本评注者在第51回、第80回和第96回意思相同的几处评语。

(304) 毛宗岗本第38回。

(305) 附耳密授机宜事见于1522年刊本，毛宗岗本第51回。

(306) 第52回和第54回。

(307) 第56回和第50回。

(308) 见“李卓吾”评注本第79回。

(309) 见《三国志》。这一点被王夫之用来写入他的《读通鉴论》。奇谋将略非诸葛亮所长的早期事例见于第41和42回战略上失败，那是博望坡首战告捷以后不久的事。

(310) 参看《平话》。在第52回里，上将邢道荣争议赤壁之胜与诸葛亮无关。也可参看董每戡的《试论》。《三国志》在这一点上未表态，但《后汉书》把曹操在赤壁受挫全归因于周瑜用兵如神。引录于1522年刊本的胡曾题咏赤壁之战的诗里（《新彫注咏史诗》）甚至对这场胜利只提到周瑜一人英名。不过尹起莘评注《通鉴纲目》的《发明》坚持归功于刘备和诸葛亮。参考胡应麟的意见，他认为史书对这个问题保持缄默实即含有刘备对胜利作出了贡献之意（引录于孔另境的《史料》）。参看注385。

(311) 参看第1回里黄巾以及第90回里孟获施展的法术。诸葛亮借东风的流行说法与《资治通鉴》说其时适逢微风吹来的记载成为鲜明对照。这种流行的看法反映在《黄鹤楼》和《隔江斗智》等剧本的诸葛亮开场白中。诸葛亮那句家喻户晓的话“天有不测风云”早就泄露了小说对这一事件说法的虚假腔调。参考第98回那个再次利用风势火烧敌军的事例。“李卓吾”本评注者在第102回的一条评注中表述了他对这种哄骗作法的轻蔑之情。在第91回，诸葛亮不顾首次伐魏必败的天象预告；第102回，他再一次蔑视伐魏战事不利的种种预兆。

(312) 火攻失败发生在第97回和第103回。在第98回，诸葛亮自夸火攻是他的拿手好戏。“空城计”见于第95回、98回、101回（这一次，司马懿看穿是计）和第115回。参看董每戡的《试论》。

(313)诸葛亮分析说明发动战争的必要性在第89回；关于孟获部族拒绝援蜀事见第118回。认为这场战争有正当理由的一种类似说法见于习凿齿的《汉晋春秋》。也可参看毛宗岗的论述（《读法》第9条和第87回的评论）。在传统的说法中，这种战略上的考虑全被忽略了。例如，在胡曾的一首有关诗词（《咏史诗》）把南征说成是诸葛亮对刘备的一种回报，感谢刘早年对自己的知遇之恩和托孤之重，而杨慎的《弹词》有一行文字则说这是一场"乘闲暇"发动的战役。也可参看董每戡的《试论》。

(314)《资治通鉴》认为，坚持攻心战术者与其说是诸葛亮毋宁说是马谡。"钟惺"本评注者（第90回总评）认真看待战事的这个方面，认为这种做法可能制伏当时正在威胁中原的满人。"钟惺"在评注《水浒传》中也有类似的观点，参看本书第四章注193。

(315)孟获的话见于第89回。他在第90回也流露了类似的情绪。参看"李卓吾"在第87回、第88回和第89回的评论，他把整个事件看作是一则寓言，借以晓谕后世云。

(316)第90回和第91回。

(317)参看杂剧《庞掠四郡》，在这出戏中，诸葛亮为"错用"了关羽而受到责备。

(318)参看毛宗岗在第95回的论述。参考《三国志》和《资治通鉴》对这一事件的叙述以及王夫之在《读通鉴论》的讨论。

(319)稍后，姜维也作了一个相同的"自贬"姿式（第111回）。参看前面注123。

(320)在第100回，陈式和魏延议论诸葛亮缺智失算；稍后（第107回），司马昭嘲笑诸葛亮晚年已无能为力了。在第102回，司马懿说诸葛亮"自负才智"，必将自取败亡。第107回里，曹羲颇自信地说诸葛亮不是司马懿对手。也可参看《平话》，里面有司马懿曾说过诸葛亮老了的话。诸葛亮的健康情况在听说刘备去世后开始恶化，后来听到张苞逝世消息（第99回），卧病不起。

(321)第99回和103回。如毛宗岗指出的，送巾帼女衣之举使人想起早些时候司马懿与曹真赌赛情景（第100回），司马懿说要是他输了，他愿身穿女衣、面涂红粉伏罪。它可能也是反映诸葛亮与司马懿经常互相挑战以"决雌雄"，如第100回，（参看毛宗岗的评论）。这一事件见于史籍记载，包括正史（如《晋书》）和稗官野史（如《弹词》）。也可参看《平话》。

(322)"李卓吾"本评注者鉴于诸葛亮和司马懿都自命不凡，在有一处骂他们

是“最愚最蠢之人”（第98回）。毛宗岗为贬抑司马懿而把第95回的回目“司马懿智取街亭”改成“马谡拒谏失街亭”。

（323）第102回和第103回。参看他在孙权僭称帝号时欣然遣使道贺事（第98回）。

（324）“死诸葛走生仲达”情节见于《晋书》司马懿传和《三国志》根据《汉晋春秋》写成的一条注解中。毛宗岗本以及我参考用的后来所出其他版本都称诸葛亮之死曰“薨”，它通常是指皇家贵族死亡。但1522年刊本用的是并无尊卑意义的“逝”字，而在正史里（《三国志》和《资治通鉴》）则用的是等级更低的“卒”字。

（325）参看那不是道貌岸然的“道僮”这个角色以及那极富于亦道亦儒联想的诸葛亮爱诵诗篇《梁父吟》。参考引录于王沛纶《戏曲辞典》那今已亡佚的杂剧《南阳乐》。关于刘备和关羽的谈话内容，见本章第五部分。

（326）毛宗岗在第38回发议论说，诸葛亮“一见便允”是因为有“三顾”之诚在先。令人奇怪的是，他先前责怪徐庶多事、把他当作“牺牲”的那一片段里，1522年刊本编撰者竟感到有必要给读者注解“牺牲”这一词语。

（327）参阅第37回里司马徽感叹的话：“卧龙虽得其主，不得其时，惜哉！”毛宗岗在《读法》第2条用“处”和“出”这两种惯常的不同态度阐释诸葛亮的伟大，说他真可谓是“达乎天时”了。在更为通俗的层次上，胡曾在一首咏史诗的一条注里对诸葛亮出山作了“遇时”这种乐观的描述。

（328）“李卓吾”评注本第91回。

（329）毛宗岗本第97回。参阅《平话》里姜维发人深省的反诘：“师父善能通医，岂不能治己病？”

（330）参看陈寿《三国志》评述诸葛亮的一行文字：“盖天命有归，不可以智力争也。”也可参看董每戡的《试论》。

（331）参看《三国志》、《资治通鉴》和《通鉴纲目》中片段。关于曹操的反面形象形成于宋代之说，参看胡适的《三国志演义序》和董每戡的《试论》。就这样，举例说，苏轼虽然早就在他的《诸葛亮论》和《孔北海赞》中把曹操作为政治上残忍无比的典范，但在《正统论》中仍旧承认魏国是正统。关于这件事，我们可以拿李商隐和苏轼的话作对比，李谈到当时说唱三国故事情形时没有提到曹操，而苏轼则说时人已把曹操出现看作是头号坏蛋登场（见前面注27和173）。郑振铎《演化》认为曹操在民间形成反面形象主要是从嘉靖朝起受到袁了凡《纲鉴》的影响。也可参看赵聪的《中国四大小说之研究》。关于历史

上对曹操的看法问题一瞥，见刘知渐《曹操论集》（参看注141）。关于晚近的历史学家站出来为曹操辩护的情况，参看吕思勉的《三国史话》。

（332）例如，“李卓吾”评注本第19回。

（333）参看《读法》第2条，以及第6回、第7回、第12回、第16回、第24回、第30回和第50回。第23、24、69、78等回的回目，毛宗岗都用一个咒词代替曹操之名。

（334）见第4回、第23回、第24回、第66回、第72回。毛在第24回的回目上增添“行凶”两字。“李卓吾”本评注者（在第24回）称这种行径是“通天之罪”。另一方面，毛把第66回的回目由“曹操杖杀伏皇后”改成“伏皇后为国捐生”；而且把第72回的回目完全换成新的，用以转移人们对曹操凶残行为的注意。评注《通鉴纲目》的《发明》指出，《纲目》在杀死伏后处用了“弑”字就是将它“正名定罪”之一例。1522年刊本亦持这个观点，宣称“此是曹操平生最不是处”。杂剧《陈仓路》（第4折）和《五马破曹》（第3折）写了杀杨修事。作为曹操劣迹的另外例子，我还可以举出第14回撤离京都、第20回对董承施加精神折磨、在猎场上当众侮辱天子、第41回杀戮刘琮母子、第45回杀死蔡瑁、张允以及第60回侮慢张松。

（335）参看毛宗岗的《读法》第5条，在这条读法里，他把三国开创帝业之主进行了多方面比较。在第79回和第80回，他又拿刘备和曹丕作了比较论述。刘备和曹操的冲突直到第20回才表面化，先有皇家狩猎事件，再有“煮酒论英雄”，到第21回关羽杀了车胄，就再无和合的可能了。在这之前，曹操似乎是处于刘备的庇护人地位。参看董每戡《试论》论述刘备早期受到曹操赏识的情况。第16回刘备失徐州后投奔曹营，受到曹操欢迎，说：“玄德与吾兄弟也。”在杂剧《三战吕布》中，曹操主动出兵助阵，共战吕布。在《英雄记》里，他独信刘备一人，要他向袁绍传告密信。后来，刘备与曹操偶有互相辱骂交恶事（如第31回和第72回），但小说没有让他俩的敌意发展成戏剧性的殊死冲突地步。

（336）第1回及《平话》。参考第22回里郑玄的简历。

（337）例如，1522年刊本说曹操“好飞鹰走犬、喜歌舞吹弹……”；刘备“不甚乐读书，喜犬马，爱音乐，美衣服……”。小说对这两人的描绘与《三国志》里他俩传记所载颇相似。曹操的这种描画（以及曹操设法作弄他叔父的轶事）记于一条根据《曹瞒传》写成的注释中（参看注40）。曹操早年被举为“孝廉”一事遭到“李卓吾”本评注者的讥

笑，说："曹操也曾举孝廉，孝廉之名无人不可为也。"但在事实上，他的孝道在第10回大加渲染，与刘备幼时贩履织席养母尽孝相呼应。

(338) 见《读法》第5条。曹操之父曹嵩只是宦官曹腾的养子一事对这点似乎并无影响。1522年刊本根据《三国志》的一条注解，认为曹嵩乃夏侯氏之子，而陈寿的正文则说"莫能审其生出本末"。

(339) 参看王夫之关于魏政权限制宦官势力的论述（《读通鉴论》)。

(340) 见毛宗岗的《读法》第2条；"李卓吾"本第15回的评语。也可参看毛宗岗本第12回评语。孙策在第8回开头处也显示出有同样的才干。《三国志》里，曹操被描叙成一位求贤若渴的人；《资治通鉴》也说他有同样的品性。参看1522年刊本第30回的一条注，说："此言曹公能捞笼天下之人，因此而得天下也。"

(341) 小说前半部分写了一些曹操运用聪明的战略事例，如第30回在与袁绍对峙期间掩饰军中缺粮、第32回利用袁绍儿子间不睦从中取事、第51回赤壁之战失败后"遗计"指示曹仁。参看第18回郭嘉列举曹操强于袁绍的"十胜"，其第十胜为"武胜"。另一方面，我们也看到曹操方面多次受到军事上的挫折，远不止赤壁惨败而已（参看《三国志》)。参看张松揭穿曹操抄袭泡制《孟德新书》之事（第60回)。第71回，他威风凛凛地亲率大军出征，只落得个大败而回的下场。

(342) 毛宗岗本第16回和第24回。参看第18回里列举的第四"胜"。李贽在《史纲评要》里也认为这点是曹操取胜的原因。

(343) 曹操能广泛听取意见这一点在"十胜"的第1、2、5、6各"胜"都给以强调。例如第41回。王夫之在《读通鉴论》强调了这点。代价高昂的例外发生在第48回，他不听刘馥对他口出不吉之语的提醒和解释；还有在第40回，他拒谏并杀死孔融，等等。

(344) 参看王夫之对刘备不能善用关羽的论述（《读通鉴论》)。

(345) 毛宗岗本第14回。迁都许昌虽无肆意破坏的描写，然而有过第6回里那次灾难性的迁移经历，这次迁都也可想见会对平民造成苦难。第75回，曹操又一次打算移都，后来被司马懿劝阻住了。一个相反之例是第12回里他在济郡下令割麦夺粮。

(346) 第31回和第66回。

(347) 参看注303。参考《三国志》对他终能总御皇机，克成洪业的评价，以及《资治通鉴》在他临终之际对他业绩的评述，认为"（他）用法峻急，有犯必戮，或对之流涕，然终无所赦"。参看第31回和第41回。王夫之《读通鉴论》说，在魏统治下的人民是幸运的。第18回里的

“十胜”中有三胜（3、6、8）说他治民有方。参看董每戡在《试论》认为曹操有其“进步性”的论述。

(348) 第17回。1522年刊本在一条注中称此乃曹操在急难情况下能用心计的例证。参看“李卓吾”本评注者在第31回的评论：“即假仁仗义，亦须以民为念，方干得些少事业。”

(349) 见第18回和第50回。参看第41回曹操更加肆无忌惮地运用心术情况，用“吾岂不识人?”来搪塞并证明他重用变节者蔡瑁和张允两人有理。《通鉴纲目》在曹操去世时对他的评价中强调了他的这种品性，说：“操知人善察难眩以伪，识拔奇才不拘微贱，随能任使皆获其用。”参看毛宗岗的《读法》第2条，毛承认曹操有“知人”之才。参阅董每戡的《试论》关于曹操与关羽相互赏识这种关系的论述。曹操不识祢衡之才这个致命大错是一个明显的例外。

(350) 例如第71回，他亲率大军威风凛凛出征，结果大败而归（见注341）。

(351) 例如，曹操在第11回、第12回、第49回、第50回和第72回都是死里逃生。参看他谋杀董卓未遂出逃情景（第4回）。刘备在小说的前半部里（见注204）陷入这类绝境的就更多，在不少场合都是几乎惨遭擒俘。曹丕同他的父亲一样，在第86回的最后时刻被围，仅以身免。

(352) 第6回、第12回、第16回、第32回、第42回、第58回、第72回。参看《三国志》提及曹操受伤事。

(353) 第84回。《平话》也有司马懿中计、弃战袍逃脱的描述。毛宗岗为了突出曹操的行动，把第58回的回目“马孟起渭河六战”改成“曹阿瞒割发弃袍”。杂剧《陈仓路》和《五马破曹》也都提到这一事件。

(354) 例如，第2回和第41回。曹操流泪事见于第16回、第18回、第19回和第33回。参看毛宗岗在第119回对刘备动辄流泪的长篇评论，说“先主基业半以哭而得成。”

(355) 毛宗岗本。这一次，曹操真的不许他部下哭泣，以免陷于绝望境地。“李渔”本评注者评述这一情景道：他大笑不止，谁知竟“笑出祸来”。

(356) 曹操遇险发生在第6回、第46回和第59回。参看刘备在第31回和第41回的态度。见注206。

(357) “李卓吾”本第58回上有评语说：“老瞒每到败后，愈有精神，真奸雄也。”李贽在《史纲评要》写到曹操谋刺董卓未遂处插入一句相似的评语，说是“英雄促起”。小说作者看来是拿《史记》里荆轲故事来影射第4回中这幕情景的。

(358) 第20回和第12回。第17回里作割发代首姿式也可以看成是属于同一性质的东西（参看引录于注348中的1522年刊本评语）。

(359) 第 72 回和第 56 回。曹操以“鸡肋”示意撤退似乎可作为他无比机灵的例子看，但曹操因为杨修立刻猜透他心意竟无可饶恕地恼恨杨修，这就使它变成为他丧失理智的事例了。杂剧《陈仓路》和《五马破曹》都提到这个事件（见注 334）。也可参看第 71 回，杨修于蔡琰隐居处的一场译解辞谜比试中也胜过曹操。

(360) 第 68 回和第 78 回。这里，作者以此与第 29 回形似的孙策遇于吉之事相映照。参看毛宗岗的评语。也可参看第 61 回梦见三轮红日和第 72 回杀杨修一节中“梦中杀人”之事。毛宗岗给第 77 回添加了一个新的回目“洛阳城曹操感神”以强调曹操看到关羽首级的惊慌之状。

(361) 第 16 回、第 44 回、第 60 回。也可参看第 56 回。“李渔”本评注者仿效毛宗岗语意，在第 16 回描绘曹操的行径，说他“因酒及色，殊露本相”。虽然在叙述这幕情景的文字里，那妇女对操似乎主动曲意奉承。参考他在第 33 回同意曹丕“纳”女俘袁熙之妻甄氏事，毛宗岗为此改换了回目以示强调。

(362) 第 56 回对曹操行乐的描写限于比较优雅方面的渲染，与第 44 回诸葛亮诡诈暗示曹操意图淫乱之说全然相反，甚至与曹本人在第 48 回陈述的也不相同。1522 年刊本针对这点的一条注释说：“先是孔明借意说周瑜；到此曹操亦有此意。”1522 年刊本根据官史周瑜传记，把“桥”（非“乔”）字作为两姐妹姓氏。（竟把接连两座高台的两桥误为两乔？这个混淆岂是某种原文讹误的结果，参看毛宗岗本。）参看翟灏的《通俗篇》对这点的解释（此文引录于孔另境的《史料》）。《三国志》一条引自《魏武故事》的注把建造铜雀台的动机说得更是冠冕堂皇。《资治通鉴》的最后评价是“雅性节俭，不好华丽”。另一方面，在流行的传说中，认为铜雀台是一座无耻的游乐宫的看法占着上风。可参看如胡曾咏铜雀台诗词（《咏史诗》）以及引录于王沛纶《戏曲辞典》的杂剧《铜雀春深》。

(363) 参看苏轼的《孔北海赞》（《苏东坡集》），苏尖刻地斥责这些行为，认为是“死见真性”的一个例子。

(364) 第 56 回里，他陶醉于自我吹嘘，1522 年刊本对此写得更是详尽。参看《三国志》上曹操的话：“吾任天下之智力，以道御之，无所不可。”

(365) 毛宗岗本第 19 回。

(366) 见毛宗岗本。《平话》对这一情节只字未提。虽然《三国志》在一条注中提到这个情节以及这句有名的话。

(367) 在 1522 年刊本里，这行文字之前有下面这样的注：“后晋桓温说：‘两句言语，教万代人骂道是：虽不流芳百世，亦可以遗臭万年。’”参考

桓温本人的“不臣”名声。在“全传”本、《英雄谱》、“联辉堂”本、“评林”本，这条注都写入正文。参看钟惺在他的《史怀》所发的议论：“虽带感怆，然老瞒一生受用在此八字，遂为千古恶人口实。”

(368) 见毛宗岗本第62回。参看前面注249。

(369) 两种陈述对仁政分别作了最玩世不恭、也是最理想的阐释。史书上似乎未有这行文字。庞统是作为一名有反讽意味的陪衬角色写进小说，借以烘托刘备在第62回这一番高尚表白的。参考他那满含嘲讽之意的哈哈大笑以及稍前段落中写的他那突然变化的另一种心情。

(370) 见毛宗岗本第4回评语：“读书者至此，无不诟之詈之，争欲杀之矣。不知此犹孟德之过人处也。试问天下人，谁不有此心者？……至于讲道学诸公，且反其语……，非不说得好听，然察其行事，却是步步私学孟德二语者……。”参考评注者们偶尔引用的妇孺皆知谚语：“恨小非君子，无毒不丈夫。”

(371) 参看1522年刊本、毛宗岗本第4回。

(372)参看1522年刊本。这条注是根据该刊本前页引录的裴松之对曹操行为所作的评价写成的(参阅《三国志》)。《资治通鉴》亦持相似的观点。钟惺在《史怀》说曹操“有情”。李贽则持相反的见解，他以自己特有的玩世不恭态度看待这一历史事件(见《史纲评要》)，说他“亦知追不得，故发大慈悲心”。在第27回，毛宗岗虽叹曹操之“奸”，但承认他毕竟也有“义”；而在第36回拿曹操放走关羽和刘备不留徐庶相比较时，他直言曹操的做法是“阳从之而阴阻之”之一例。也可参看第28回。《平话》里有关羽逃离曹营时曹操曾拟设伏擒拿他的阴谋一节。

(373) 见第19回、第31回、第33回、第41回。“李渔”本评注者在评述他安顿陈宫家属处说：“操处陈宫亦有体。”参看《资治通鉴》。也可参考第18回里的第七“胜”。

(374) 参看毛宗岗在《读法》第2条中说曹操“似乎忠，似乎顺，似乎宽，似乎义”的评述。第16回曹不杀刘备是他出于政治现实的考虑，而非由于道德上的顾忌。他说：“方今正用英雄之时，不可杀一人而失天下之心。”这话引自《三国志》。《三国志》说曹操是个“矫情任算”之人。曹操伪善表现的事例有第33回刚帮助其子曹丕占有袁绍之媳就哀哭袁绍；还有，第47回，他自夸“替天行道”。参考这一词句与《水浒传》有嘲讽性呼应处（见本书第四章第四部分）。

(375)1522年刻本似乎比后来各种版本少用这个名词，特别比毛宗岗本少得多。郑振铎《演化》把增多这个用语归因于后来各版本插用周静轩的诗。参看董每戡的《试论》。毛宗岗把这个词语添用在第78回的回目

上。参看注 333。

(376) 例如“李卓吾”本评注者在第 5 回评论道：“今人都骂孟德奸雄，吾恐奸雄非寻常人所可骂也，还应孟德骂人不奸雄耳。”第 78 回，他又说：“毕竟老奸是个英雄。”在第 11 回，他称“刘玄德不受徐州，是大奸雄手段”。参看毛宗岗于第 107 回以此词语称司马懿。

(377) 见第 1 回和第 3 回。关于许劭的预言，见注 40 和《世说新语》“识鉴”章（该书把“奸雄”改为“奸贼”）。李贽在《史纲评要》评论道：“可恨曹操不逢盛世。”参考“李渔”本评注者在第 14 回的评语：“此时操是能臣，非奸雄也。”管辂在第 69 回给曹操看相时用了这些话。

(378) 特别有意思的是《后汉书》用“自立”这个词语描绘曹操僭越专权。先是自立为“魏公”，后又自立为“魏王”，将此词语应用于与他平行的刘备势大位高各阶段也是相合适的。参看注 233。

(379)《读法》第 2 条，尤其是第 5 条。参看《资治通鉴》。

(380) 李贽称赞曹操的决定，称之为“大英雄语”（《史纲评要》），虽然他稍后因曹在这方面自比周文王又咒骂他。参看毛宗岗本第 56 回。这个问题在第 119 回司马昭被追谥为文王时又重新提出来评论。

(381) 参看第 56 回，曹说：“人臣之贵已极，又复何望哉?”在第 68 回，又说：“我亦久思急流勇退……。”毛宗岗在第 67 回议论说，曹操实际上是个贪得无厌之徒，他借口知足而止兵，实乃惧怕对手耳。

(382) 参看论述刘备部分中关于吕布对待刘备的一些高尚行为。吕布作为一个不讲信义的无耻之徒，那种家喻户晓形象集中体现在第 3 回里，他为了得到一匹别人赠送的马，不惜出卖自己的义父丁原（这叫做“见利忘义”）。参看王夫之《读通鉴论》的评语：“布之恶无他，无恒而已。”

(383) 在《平话》里，貂蝉被说成是吕布的妻子，丁原垮台之际被分隔开了。也可参看《英雄记》，说吕布加速败亡是由于他追求同僚们妻妾的缘故。

(384) 见“李卓吾”本序文。

(385) 欲比较史书和小说中的周瑜形象异同，参看董每戡的《试论》。《平话》叙述赤壁之战中用奇谋“借箭”的是周瑜（参看前面注 310）。

(386) 见《读法》第 3 条。参看毛宗岗在第 44 回的评语，他说周瑜显示出他是真正赏识诸葛亮的；第 49 回，他说这两位领导人在赤壁大捷中是缺一不可的。

(387) 见《娶小乔》。参看注 33。

(388) 他们初次相遇并立即互相赏识事发生在第 7 回；三兄弟于第 28 回聚会时，他俩也再次相遇；赵云在第 31 回救了刘备；他护送刘备妻子孩儿

出险在第 41 回；刘备称赞他为“真丈夫”在第 52 回。董每戡（《试论》）论述了《演义》比《平话》更把赵云形象塑造得高大的问题。那句“他一身都是胆”名言见于史书记载。参看《资治通鉴》和《通鉴记事本末》。

(389) 参看 1522 年刻本和毛宗岗本。

(390) 毛宗岗本第 52 回。诸葛亮的反应在 1522 年刊本中更加明确。毛宗岗在他的回评中举此事例证明赵云胜过刘备，但稍后在夹注中他又嘲笑赵云“道学之极”。后来刘备建议为赵云另觅一位夫人作为补偿事，使人想起《水浒传》第 32 回和 48 回宋江同样答应帮王英成亲；而且，赵云初则动容、继而严拒的表现也与《水浒》第 30 回中武松的举止相似。第 41 回里赵保护刘备两夫人也和第 25 回、第 26 回关羽的行动前后映照。

(391) 见第 91 回，黄忠被描绘成过于年迈，已经不能参加讨魏国的战争；第 92 回里，他身陷重围，发觉自己已力不从心了。

(392) 例如，第 106 回里，他杀死自己的将领，然后抄杀公孙渊全家；第 107 回，他杀死曹爽并灭其全族。他在第 107 回发动政变正当皇家狩猎进行之际，这清楚地映照了曹操夺权的故事。参看毛宗岗称司马懿为“奸雄”（第 107 回）以及他拿司马懿与曹操相比（第 108 回）的章节。也可参看钟惺拿曹操比司马懿的话，说曹操“有情”，司马懿则缺人性（参看注 372）。

(393) 他的自我克制能力表现于第 103 回的巾帼女衣事件。第 102 回，他猜透诸葛亮的计谋。他在第 95 回和第 99 回赞羡诸葛亮才智过人。参看前面注 321。

(394) 例如，毛宗岗在第 75 回说：“吉平、华陀是一人，不是两人。”“李卓吾”本评注者在第 69 回也说：“还问世上人，左慈、管辂毕竟是一个人，是两个人？”小说中有把成对角色拿来加以刻画的技法，在戏曲创作中也有类似的手法。例如，刘备的两位夫人（如戏剧《千里独行》）在舞台说起话来常常宛若一人。参考剧本经常应用“一在三在，一亡三亡”的程式来指三兄弟盟誓，如在《三战吕布》、《桃园结义》、《黄鹤楼》、《千里独行》所见。在《怒斩关平》，这一程式扩展为“五”，把“五虎将”包括进去了。我还想提一下《三国》上下文里有一遇到自己假身的那种小说惯常写法，这在《西游记》和《水浒传》里都是有过的。例如，第 63 回出现假张飞，第 93 回里出现假姜维。

(395) 兄弟不睦之例见于第 31—32 回（袁谭和袁尚）、第 34 回（刘琦和刘琮）、第 62 回（张松与张肃）、第 78—80 回（曹丕和曹植）、第 89 回

（孟获和孟节）。参看毛宗岗在《读法》第 9、11 和 20 各条对这一模式的论述。

（396）例如，吉平的儿子们出现在第 69 回，韩德儿子们和程昱之子在第 92 回出场，赵云之子见于第 97 回，张辽和乐进之子出现于第 98 回，孙坚曾侄孙孙峻见于第 108 回，贾逵之子在第 111 回，邓艾之子在第 111 回，许褚之子见于第 116 回，陆逊之子见于第 119 回。“钟惺”本评注者在第 82 回的回评中说关兴和张苞完全可以代替他们各自的父亲。

（397）年龄的差距在下列各回特别加以强调：第 62 回黄忠和魏延争功；第 70 回诸葛亮巧妙利用老青两代将领们的竞争；第 83 回黄忠的英勇以及他不久之后的败死；同一回里，刘备小觑他的年青对手陆逊；第 87 回，诸葛亮提到赵云和魏延均已中年；第 91 回，提到赵云年迈。参看前面诸葛亮靠诡计激将上阵、以年迈压老将的那段正文。参看第 62 回刘璋拨“老弱兵”给刘备一节。

（398）见“李卓吾”本第 82 回。关于张苞声若巨雷的描写见于第 83 回；诸葛瞻像他父亲的文字见于第 117 回。小说处理关羽的儿子方面存在着某些问题。《三国演义》最关注的是关兴，对关平着笔不多，（虽然他在杂剧里更出色，如《怒斩关平》、《黄鹤楼》中所见），关定则自从认关羽为义父（第 28 回）后就杳无音讯。传说中的关羽第四子关索在 1522 年刊本中只字未提，毛宗岗本中也只是在第 87、88 回和 89 回中提到一下而已。关索之名虽不见正史（参看孔另境的《史料》），却于《平话》中见之，他的名字还在《水浒传》里作为一位英雄的浑号（见第四章注 109），在新近发现的《词话》故事里他还是个主角，这是大可令人困惑的。此外，关索之名出现在小说的好几个其他版本里：“志传”在第 70 回介绍了他的情况，在第 71 回的插图说明中把他说成是个重要角色；“联辉堂”本把他描画成一个更伟大的人物，第 73 回竟把他添列于“虎将”名单内。参看周绍良的《关索考》。

（399）见第 114 回和第 115 回。

（400）例如，在第 21 回和第 61 回里有意重提有名的“鸿门会”。也可参看第 17 回、第 20 回、第 29 回和第 43 回。卢庆滨《史书中的三国志演义与水浒传》把《三国志演义》提及的汉朝创业之处作了全面回顾。

（401）例如，第 113 回。

（402）“李卓吾”本第 117 回。

（403）关于为刘禅举止辩护的一篇文章的问题，参看明代作家徐益孙的一段文字。“李卓吾”本评注者（第 119 回）认为刘禅的种种表现也许是效法第 21 回里刘备种菜、失箸的韬晦之计。刘禅最后在第 119 回里被封

为“安乐公”这一名号与他父亲在第 2 回里首次走马上任的“安喜县尉”前后呼应。这位被废黜的君主之“欲哭无泪”的最后形象意思模棱两可。参看注 138。

(404) 胡适的《三国志演义序》。

(405) 参看 1522 年刊本修髯子序。

(406) 这种情况的唯一例外是作者谴责曹操在第 4 回里（参看注 367）放纵自己违反传统道德。参稽第 120 回报道的三国末代君王们都得到“善终”一事的反讽意思。

(407) 修髯子序。

(408) 参看卢庆滨的《史书中的三国志演义与水浒传》。

(409) 参看“李卓吾”本第 77 回和第 10 回；毛宗岗本第 109 回、第 110 回、第 113 回。“钟惺”本评注者在第 109 回的总评里强调司马师学曹操样式行事的恶行得到了应有的报应。

(410) 毛宗岗本第 85 回暗示，刘备的谥号“昭烈帝”是意在与光复汉朝帝业的光武帝这一象征性名号相比拟。也可参看当时的年号“章武”。参看前面注 218。

(411) 参看第 37 回里崔州平那一席治乱无常、循环往复的长篇言论。

(412) 参看毛宗岗在《读法》开头处关于正统问题的长篇论说以及他在第 120 回对朝代循环理论的阐述。也可参看《资治通鉴》和《通鉴纲目》暗示刘备觊觎皇位的详尽论述。撰修编年史遇到这样一些事例，在谁应接续统治下去的问题上多半取决于现实情况而不是一种理论问题。正统问题在小说第 56 回和第 60 回进行了直截了当的讨论。

(413) 关于曹操有权取得正统地位问题的论述，参看刘知渐的《罗贯中为甚么要反对曹操》，尤其是引录的欧阳修和苏轼文字。也可参看董每戡的《试论》。应该记住，曹家最后也是通过以曹操之女曹节与皇帝成亲才与皇室挂上了钩的，这事使她痛责曹丕一事（第 80 回）更带有嘲讽的意味。这一事件是依据《后汉书》写成的。毛宗岗在他的修订本中坚持改正这一细节（见《凡例》第 2 条）。“挟天子而令诸侯”一语引自《三国志》。也可参看《资治通鉴》。参看第 38 回、第 40 回、第 61 回、第 119 回。

(414) 参看第 82 回。参考更早的袁术和袁绍篡位图谋。

(415) 见注 221。“李卓吾”本评注者似乎赞同在第 54 回写上这行文字——“好大议论”——一种符合李贽本人形象的口吻。（我不知道这一评语包含着何等样的辛辣味。）有意思的是，这种论调被双方利用，它的真实效果是破坏帝制的根本权威。也可参看 1522 年刊本。第 119 回里，

司马昭把这行文字改成“天下者乃吾兄之天下也”。

(416) 毛宗岗本。

(417) 第 97 回。统一中原、重兴汉室之论见于第 91 回、第 101 回、第 110 回和第 115 回。王夫之在《读通鉴论》指出这种重新统一的极少可能性。

(418) 毛宗岗本第 105 回。

(419)人们一向以为部分地由于效忠南北方的感情才出现了在对待三国时代合法承祚问题上有陈寿与习凿齿以及后来司马光与朱熹的分歧。在论述罗贯中似乎倾向于同情蜀汉的问题中也是这样，元朝君主们被认定为“北方入侵者”，魏是“篡位”立国的。参看“李渔”本评注者在第 68 回和第 81 回中贬低南人的评论。

(420) 毛宗岗本第 91 回。宦官问题在第 1—3 回、第 101 回、第 106 回、第 113 回、第 115 回、第 120 回中都提及。1522 年刊本的一条注释指出，“黄门”这一名词在这里是特指宫中官位，不仅仅指宦官身分。《纲鉴记事本末》将此作为汉朝灭亡那一章节的标题“宦官亡汉”。也可参看王夫之的《读通鉴论》。

(421) 毛宗岗在第 2 回对这一问题作了长篇论述。参看曹操通过他的女儿与汉室搭上关系，以及张飞之女提升为刘禅贵妃之例。王夫之在《读通鉴论》论述了这一点。

(422) 第 1 回、第 2 回、第 6 回都提到“党锢”集团事。毛宗岗在《读法》第 9 条论述了这一问题。

(423) 第 65 回和第 96 回。

(424) 毛宗岗本第 37 回、第 23 回、第 77 回、第 113 回。在“志传”本里，这首诗被认为出于周礼之手，倘此说属实，则它意味着是毛宗岗对此疏忽了。参看毛宗岗在《读法》第 1 条中以刘备与宋高宗相比、“李渔”本评注者在第 90 回对唐太宗的评论，等等。

(425)“李卓吾”评注本第 1 回。参看“钟惺”本评注者提到满人的威胁（见注 314）。

(426) 除了前面列举的关羽、张飞、刘备、曹操和诸葛亮等人的脆弱处和缺点的例子（参看本章第四部分正文）之外，我还想提一下第 29 回里对孙权弱点的描画以及第 110 回、第 119 回、第 120 回里同样的事例。陈寿在《三国志》评论关羽和张飞的失败，说：“以短取败，数理之常也。”

(427)参看刘备在第 32 回和 62 回失言、第 52 回赵云受到诱惑、张飞在第 70 回酩酊大醉，以及第 72 回许褚大醉、第 81 回张飞醉中被杀。后来因酗酒发生毁灭性后果的有：孟获（第 88 回、第 89 回）、苟安（第 100

回)、刘禅(第 115 回)和孙皓(第 120 回)。

(428) 毛宗岗本第 52 回。关于刘备、曹操、吕布和周瑜溺于女色事,参看本章第四部分的论述。

(429) 1522 年刊本。据说那女子乃夏侯霸之女,她后来有个女儿成为刘禅的妃子。参看注 186。

(430) 见第 115 回和第 120 回。参看《平话》。

(431) 参看毛宗岗在第 67 回对这个问题的论述。

(432) 吕蒙和陆逊初露头角时,都与诸葛亮当年那样惹人注目地年轻。参看董每戡《试论》对鲁肃和孙权的论述。毛宗岗在处理羊祜这一人物时,不但在第 120 回插入另一首不同的诗,而且在回目中删去祜之名。另一方面,他又在几处评述(第 120 回)中盛赞羊祜。

(433) 别的巾帼丈夫之例还有第 64 回姜叙之母、第 79 回曹植母亲卞氏、第 80 回汉朝末代皇帝之后曹操女儿、第 90 回女将祝融夫人,她挺身而出助孟获、第 107 回毁容守节的曹爽弟媳(参考毛宗岗本附加的那首诗,其中有云:"丈夫不及裙钗节。")、第 114 回里王经之母和第 117 回里马邈之妻。除了第 54 回和第 55 回描写孙夫人尚武精神和勇敢之外,我们还看到她在第 61 回表现的大无畏决心,而且间接听说她在第 84 回里的戏剧性结局。毛宗岗在《凡例》第 2 条里说他自己补叙的孙夫人投江自尽事件详于《枭姬传》,此文可能在《后汉书》中,可我迄未能找见这个出处。与此相反的一起《水浒》式妇女背叛事件发生于第 57 回:黄奎之妾李春香把黄奎与别人一起反对曹操的密谋向对方告发。参看"李卓吾"本评注者在第 8 回的评语:"真个是至险伏于至顺……"也可参阅剑锋的《巾帼不让须眉:论三国演义中的妇女的艺术形象》。

(434) 参看毛宗岗本第 55 回和第 118 回以及《读法》第 16 条。插入一段描写诸葛亮妻子的文字在第 19 卷。

(435) 参看 1522 年刊本第 24 卷有人在羊祜去世时赞美羊祜诗中的那行文字:"是个男儿识丈夫。"

(436) 参看第 4 回里董卓威胁性的话:"如不来,当灭汝族。"参看王夫之《读通鉴论》。

(437) "李卓吾"本第 9 回。

(438) 例如毛宗岗本第 43 回、"李卓吾"评注本第 18 回和第 115 回。参看下列章回各场合毛宗岗对"知人"这一主题的论述:第 15 回对张飞和吕布、第 44 回对周瑜和诸葛亮、第 53 回对关羽和黄忠,以及对诸葛亮和司马懿。也可参看第 20 回"论英雄"、第 23 回曹操不识祢衡之才、

第 85 回刘备对马谡的评断以及第 120 回羊祜对杜预的评价。

(439) 参看“李卓吾”本评注者在第 15 回的评论：“三国英雄，一味以收拾英雄为本。”

(440) 关于“知己”这一话题的最有权威性章节见于《史记》(例如《刺客列传》和《司马相如列传》等)。

(441) 参看第 36 回里徐庶内心忠与孝的冲突、第 43 回诸葛亮运用这些概念在吴国宫廷舌战群儒、第 54 回里孙权出格的孝顺及其危险后果、第 58 回马超为报父仇兴兵雪恨一事的毛的论述，以及第 64 回赵昂之妻敦促丈夫尽忠为此不惜牺牲儿子的事件、第 93 回姜维尽孝保母(参看毛宗岗对此事的论述)，还有第 114 回王经母子双双壮烈殉难。尤其是第 79 回，围绕着父子关系问题，描叙了曹丕对待他的母亲和兄弟情况及其平行叙述的事件刘备处死自己的干儿子刘封。参考第 55 回刘备托故孝思逃离东吴事。

(442) 卢庆滨在对小说中的“义”字有概念上的分歧问题作了鞭辟入里的论述（《史书中的三国志演义与水浒传》)，看出“义”这个字在作品名称里有两种意义。顺便说一下，1522 年刊本的序文也似乎认为这个名词可理解为相似的双层意义（尤其是第 1 页反面上说的)。也可参看 1494 年序文，它含有相似的意思。

(443) 见第 112 回和第 107 回。第 50 回里说关羽“义重如山”。

(444) 例如，吕布在第 3 回里公然“见利忘义”，鉴于这里被出卖的是他的义父，那就使这事件更具有反讽意味了。刘备在袭取荆州和益州时，推说自己被迫出此，都是他人“陷我不义”。鲁肃在第 66 回及别处多次责备刘备取代刘璋是“贪而背义”。

(445) 参看我前面对关羽和刘备性格上有这种缺点的论述。第 60 回里，庞统嘲讽刘备“拘执常理”。参看第 52 回“李卓吾”评论。

(446) 见收录于孔另境《史料》的章学诚《丙辰劄记》(参看注 185) 内容。《史记》和《汉书》处理这类带有游侠形象的高尚兄弟结义，甚至给人以一种有失去平衡危险的横向效忠的感觉(参看《史记》和《汉书》的《游侠列传》内适成对照的一些看法)。

(447) 在第 16 回和第 28 回里，张飞形似“水浒”式强盗。《平话》说这三兄弟在张飞鞭打地方官后就“落草”为寇。如毛宗岗（《读法》第 9 条)所指出的，第 1 回里把这三位结义兄弟与黄巾兄弟三人平行叙写。参看第 65 回大规模“聚义”以及还有第 19 回和第 28 回一些情景。毛宗岗在第 28 回和第 81 回的论述中阐明了这点。

(448) 见第 10 回。王夫之在《读通鉴论》论述了曹操的行动。复仇作为个人

"义气"的表现形式也见于第29回、第39回、第53回、第102回

(449)毛宗岗在第50回的评论中阐述了"忠"与"义"两者关系问题的见解。

(450)特别参看第81回和第82回事例。参阅毛宗岗在第28回对这一问题的论述。

(451)参看下列各回事例：第50回；第76回，在这一回里，徐晃全然不顾昔日"义释"旧情，执意要擒拿关羽；第81回，在这个情节里，是赵云劝谏刘备要理智从事；第101回、第115回，等等。

(452)参看毛宗岗在第58回和第81回的论述，并参看"李卓吾"本评注者在第67回的评语。

(453)例如，公孙瓒在第21回里先杀家小然后自尽；马超的妻子和三个幼子都在第64回里牺牲；甚至关羽在第75回也被迫把妻小丢在荆州听凭吕蒙发落。参看前面注267、268。

(454)毛宗岗本第83回和第34回。

(455)第103回中杨颙用治家之道劝谏诸葛亮的一席话可以作为诸葛亮用错误之法治蜀一事的注脚。

(456)特别尖刻的是刘备和曹操都认为他们是以文王为榜样要求自己的这件事。

(457)"知己知彼"一语经常见于《三国演义》正文及其评注(例如第107回，那是引孙子的话)。

(458)例如，第16回、第34回、第41回、第97回、第116回、第119回和第120回等处都谈到"天意"。关于小说中"天命"问题的论述，参看王拓的《三国演义中的定命观念》(刊于《幼狮月刊》总40，1974年9月第3期)。

(459)第93回。

(460)见毛宗岗的《读法》第8条。可能是毛宗岗最切记于心的《庄子》(参看《"大宗师"章)一书里，"造物者"一词仅指躯体的制造者，与创世主不同。毛在第41回、第102回和第109回里均用了这个名词。

(461)例如第31回、第64回和第116回。参看第65回里毛宗岗的论述："虽曰天地，岂非人哉!"还可参看毛在第100回里的论述。

(462)例如，第89回里诸葛亮极有嘲讽意味的拜求上苍保佑。在第103回毛断言天助晋军。参看神明以"显圣"形式干预世务之例：第77回关羽显圣；第116回里诸葛亮显灵。

(463)这种循环理论在第37回崔州平的一席治乱言论里得到了表述。还有第80回对曹丕篡位的评论也可参证。参看第46回毛宗岗的苦乐循环之论和"李卓吾"本评注者在第118回关于"盈亏之定理"的阐述。也可

参看第119回里那首诗，内有“天运循环不可逃”之句。

(464) 毛宗岗本第1回和120回。参看毛宗岗在第77回说的“‘云长安在’一语抵得一部《金刚经》妙义”评语以及第69回对点化醒悟的论述。也可参看“李渔”本评注者在第48回提到佛家禅机的话。

(465) 毛宗岗本。也可参看预示性的一些梦和征兆，例如第58回、第61回、第72回、第77回、第105回、第113回、第114回、第116回、第119回。

(466) 参看本书第二章第六部分和第四章第五部分。

(467) 诸葛亮具有一位道长的通俗形象之例，参看杂剧《博望烧屯》，在那个剧里，他被描画成是一位“修身养性”的道长

(468) 1522年刊本。这一段文字也见于“联辉堂”本。

(469) 毛宗岗本。这番意思由于最后的一回里羊祜退隐（虽非出于自愿）而加深了它的意义。

(470) 有些涉及晚明“心学”的词语确乎在小说中不时出现——例如，“动心”这个词语曾用来描绘关羽在第50回里那次决定命运的行动；“心不正”用在第69回一首诗中，描写曹操对左慈无可奈何；“心乱”描写第72回中曹操借故杀死杨修；征孟获战役中更是强调“攻心”（参看毛宗岗在第106回中的论述）。不幸的是，《三国演义》早期文字（即使我们把它移至16世纪初叶）要它反映王阳明后的思潮，如我在论述《金瓶梅》和《西游记》时曾考虑过的，也许为时过早了一点。参看后面第六章我对这个问题的重加阐释。

(471) 例如，第27回、第65回、第66回、第88回、第90回、第95回。毛宗岗评第65回事件时宣称刘备说的是实话，但他承认这样的说法常被用来作为借口，他列举了历史上不少互相残杀事件（包括唐太宗杀其兄弟巩固皇位）来证实这一点。

(472) 见毛宗岗本。

(473) 见毛宗岗本。参看前面的译文。如所预料，“李卓吾”（第103回）对这话颇为恼火，说“若夫‘谋事在人，成事在天’八个字，乃孔明羞惭无聊之语，岂真格言哉?”但第94回里他早些时写的一条评语却与此有点唱反调，说“云长之灵能救其子铁车之危，不能为后主平吴削魏，乃知天命有定，即忠义神圣如云长，亦不可为也。”

(474) 这至少是史家们的态度。例如，《通鉴纲目》上《发明》评论诸葛亮垮台时说：“岂可以成败论事哉?”参看毛宗岗在第111回评论阻挡司马昭的种种努力无济于事的话：“志自可取，不必以成败论之。”也可参看王夫之对帝国覆亡原因的阐释（《读通鉴论》）。

(475) 见第 84 回、第 85 回、第 104 回；以及 1522 年刊本附加的诗。参看注 134。

(476) 第 84 回里的“八阵图”迷津问题尤其如此，杜甫对这场悲剧性失败的感叹虽与认为它是诸葛亮天下无敌之一例外的一般流行看法大相径庭，倒是与小说上下文中这一情景的含意完全吻合的。“李卓吾”本评注者纵然对《三国》英雄们种种失败抱玩世不恭的态度、嗤之以鼻，也不免为故事中他们的没完没了算计努力竟落得如此下场而不禁感慨系之。

第六章　对四大奇书的理学阐释

在构成本书主体的前面三个主要章节内，我对通称“四大奇书”的小说杰作逐一进行了相当详尽——也许过分繁琐——的论述。对显示出某种共性的一系列结构和修辞现象我曾提出广泛的分析，足以证明16世纪中一种范围明确的散文小说体裁正在形成。之后，基于这种体裁模型，我在各章中进一步重新阐释了这些小说各自反映中国这一历史时代充满活力的文化和思想变动的一系列深层意义。我希望对每部作品正文所作的分析已经证实了我论点的前半部分，即《三国演义》、《水浒传》、《西游记》和《金瓶梅》这四部书在形式方面以其体裁的共同性而连接在一起。至此，也许有必要把散见于本书的某些阐释性见解进行最后综合，以重申贯穿于这些各自不同作品中表述其意义本旨的共同基础。

首先，让我们回顾一下本书略述的文人小说形式特征，四大奇书或多或少都共有这些特点。在叙事结构的部分，我讨论了诸如下面这样一些形式方面的共同点：100回的标准篇幅，基于10回一单元分段，进而分成三四回为一个构造单位的叙述节奏、作品正文分为前后两截所产生的对称感、刻意利用开篇和结尾部分以及其他各种以时空安排为骨架的叙述图案，主要是以季节或地理为网络的情节构思。在分析中，我曾随时试图指出这四部奇书中的三部——《金瓶梅》、《西游记》和繁本《水浒传》——尽管写作题材和叙述重点迥异，但在很大程度上是符合这一结构模型的。即使是以编年史为结构框架的120回《三国演义》也足够具备上述特征，使之符合这种文学体裁的基本模式。

在第二个分析领域，即叙述的修辞方面，我对有关调制语言媒体和叙述语气的一系列手法进行了探讨。我在那里论述了各种与说书传统有联系的惯用修辞技法和包括从双关语和文字游戏，直至创新地运用即景插诗等特定语言效果。我们再一次注意到，《三国演义》由于比较一律地运用古典措辞及其模仿正史的独特口

吻，与其余三部作品的格式显然有别。但它在我称之为文人小说的核心修辞特点即在改造传统故事素材时注入反讽内容这一方面，却又完全符合本书所勾勒的体裁纲要。

我试图假定对原存叙事素材进行反讽修正是形成中国散文小说这种新文体的核心概念，这是有其一系列含义的。这不但意味着重新肯定晚明小说作为士大夫文化产物的重要性，以别于认为这些作品直接表现民间想象的一般见解，而且它还为与稍晚的欧洲小说文体并提相比提供了颇有成果的具体基础。更确切地说，根据每部作品的表面文字与其潜在含义之间的反讽性脱节来研读这四部小说，一直是我用来阐释它们文学构思的指导原则。

然而，这种反讽因素的确切性质和功能在每一部奇书中都是有差异的。在《金瓶梅》，它主要以讽刺反话的形式出现，把卑劣的和伤风败俗的行为拿来与冠冕堂皇的虔诚发言或甚至富有诗意的言论作触目的并置对应。这种反讽作用通过独特的技巧，给在舞台当中表演的小人丑行配上一种用感伤的通俗小令、挖苦的引文和经文格言引喻等组成的"幕后音"，形成巧妙的对位映衬，使之变得特别有力。在《水浒传》里，反讽层面产生于对英雄神话和老套人物的贬损，它在大多数场合是通过表现英雄气概的正反事例交错映照来实现的。这样就最终抵销了梁山泊好汉们自吹自擂的江湖道义，至少是使之相对打了折扣。《三国演义》里的反讽效果体现在种种理想化的朝政纲纪概念与乱世的政治和军事现实之间存在着明显脱节上面。它与史官运用"曲笔"一样，始终用一种不言喻的褒贬口吻来探究野心与才器之间的差距。在《西游记》里，对表面意象和公开说教高论的反讽贬值，是用一种表示有点儿怀疑取经使命的崇高严肃性为开端，并以与其声称的救世论截然不同的超度观念告终的喻言影射。

虽然，每部小说中应用的反讽语言方式各不相同，但所有这四部作品仍分享着一种基于贬损表面文理的共同修辞基础，它的用意是要使读者把眼光转向探索某种未充分点明的正面价值观念。我们看到反讽针砭的暗示开始只限于一些比较轻松或幽默的

小事，但最终当它开始刻画某些实质性的意义模式时，这种嘲讽语气就每每变得愈加严肃，现在该是把这种蕴义的共同底层何在问题进一步阐明的时候了。

不过在这之前，我要说几句离题的话来回顾一下这四部作品相互参照的交织关系究竟达到了何种程度。在本书的四个主要章节中，我们已看到散见于各处的引喻线索把这些各自独立的作品缠结在一起。在许多场合这仅仅是来自说书传统的常套叙事材料。例如，我们看到这些不同的作品都共有一些老套情节或其他常规题材。在某些场合，这些内容就按各种情节贴上易于辨认的套语如“大闹”、“义释”等标签，还有诸如对阵比武，或碰上各自的假冒者等固定关目。(1)《金瓶梅》一开始就搬演类似“桃园结义”的戏谑情节，而《水浒传》和《西游记》都有不情愿完婚的“新娘”大闹洞房。在这些事例中，我们大致可以窥察出某种直接抄袭的痕迹。在个别人物形象这一层次上，我们也看到一些常见的老套角色，如酒店老板、舟子、老鸨，等等。此外，在某些人物塑造上存在着显而易见的文际参照在那里起作用的情况。例如《水浒传》中的李逵和《三国志演义》中的张飞，分明是同出一个模子。在这个例子中，那种易于辨认的共同性可能仅仅反映了民间想象里这类强悍的黑脸大汉基本脸谱。但一旦注意到作者运用这些共有品质的某些方面来塑造潘金莲（孙悟空也同样）性格的那种手法时，人们就能辨认出某种不仅仅是属于自觉引喻的东西。同样，宋江和刘备都具有反面英雄的某些品性，这些都与玄奘和西门庆的虚假做作不无关联相似之处。当然，要详尽阐释这种异花同果的交错影响势必在很大程度上依赖于确定该作品成文的年代顺序。(2)不过对我的论述来说，重要的是文际袭用这一简单事实，至于谁取自谁则是次要的。这首先是因为共同的素材来源和相同的表现手法有利于支持这四部作品构成了同一文学体裁的论点。此外，我们在这里还发现一种刻意改写素材的证据，在某些场合，甚至是滑稽模仿。这样，在单纯地复述原故事底本以外插入又一种反讽层面，使我们的注意力移向这些潜在问题更多反映

什么意义方面去。

这就促使我回到早已答应要做的事情上来，即详尽阐述这些作品如何通过反讽影射委婉曲折地表达它的潜在本义。本书关于四部小说的分节论述中，我曾提到着重依赖一组本质上可称为“儒家”观念的研读法。我经常使用的“儒家”这一术语也许会使很多读者不会听信。试看头两部奇书，《金瓶梅》大力宣扬的道德教训毕竟都用不容怀疑的佛学词语来表述的；至于《西游记》，几乎所有的传统评注家们（只有一个性格古怪并有轻度疯狂症的评书人是例外）都根据释道两家的真谛来评释书中本义。《水浒传》则是另一种情况，它也许给大多数读者的印象是小说根本没有什么自成体系的思想内容。只有《三国演义》才分明描写儒家思想家所争论不休的经世问题，但谁要是把这部小说的本旨归纳在儒家思想的范围内，那他就将过于简单化了，会把小说弄到毫无意义的地步。既然如此，那我为什么在试图探求这些看来难解的小说意义时要反复强调儒家思想呢？

采取这样阐释角度的主要理由可回溯到我推论有关形成这种以对通俗叙事素材进行反讽改写为主干的文人小说这一背景。我一直坚持认为这种体裁的四大奇书应该看作是晚明士大夫文化的产物，尽管它们都源自早先的故事素材。我在导言一章里试图具体说明中国明代文人名士的思想境界时，曾着重评述了那到处弥漫折衷论的思想潜流——这种折衷思想不仅涉及、而且大大超越了当时盛行的三教门派，连同它们的杂种神话和混合仪式。在更为深奥微妙的层次上，我们能够觉察出一种更深刻的观念合并现象，通常总是以《四书》为代表的儒家理学（这是明代所有应考出身人士的思想宝库）成为以佛、道异端教义为经纬的思想主流。由此观之，“理学”这个被滥用了的名词（英语称为“Neo-Confucianism”以突出其广泛意义）收罗了各门宗派，只有那些属于旁门外道的派别不在其内（所以在这里它们几乎可以泛指从宋至清一般的中国思想史）。不管怎样，我在这里并不想否认或贬低佛、道思想在这些作品中的重要分量，而只是想恢复儒家思想基础在

晚明士大夫文化各种观念群体中的核心地位，尽管当时盛行那种口口声声嫌弃迂腐的儒家道学气，以及还有从另外两教随意引用非儒家术语的写作风气。

不过，倘使我想论述这些小说中一系列儒家思想性质东西的话，就必须首先澄清这个词义丰富的名词可能暗指的参考框架。显然，这四部小说描写的内容确实都不是名符其实的儒家生活方式——科举制度、官场内幕、皓首穷经、琴棋书画的雅艺等等，而这些主题后来占据了不少清代小说的核心地位。四大奇书中最接近这种内容的又是《三国演义》，它确实是一部涉及经世学问的书，说得更精确些，是描述一个乱世时期皇制朝政崩溃的书。说到这点，《水浒》与这类事业显然并不是毫无关联的。至于《金瓶梅》，如前所述，它刻意描绘个人小天地垮台与整个王朝大天下崩溃之间的相互映比，因此也略微搭上了国家大事的边。但我们不能因而就说经世问题是该书作者所要表述的核心内容。

我也注意到所有四部小说都多多少少与史实有交叉联系之处。这不仅指大量触及真实和虚构的历史人物与具体政治问题的《三国演义》和《水浒传》，就连《金瓶梅》也是如此，它设法硬把北宋灭亡一事扯进位于死水一潭般的外地州府一个全属虚构的浮浪子弟故事中。甚至在《西游记》里，我们也不容忘却有某些关于唐太宗历来争辩的历史功过问题。但所有这些史学意识充其量只是把我们带回到过分狭义的儒家事物这个有限领域中去罢了。

在一个略为抽象的层次上，我们对四大奇书如何用儒家思想观点来处理具体伦理价值观念一事就会有了一个比较清楚的理解。原来并没有花费很多笔墨就已经证明了这一点：《三国演义》和《水浒传》故事都围绕着人情义理往往矛盾冲突的现世如何给“忠”和“义”的概念重下定义，以应乱世之需这一问题。繁本《水浒传》醒目地把这两个字加在书名全称上，而且《三国演义》和《水浒传》这两部作品中的许多回目和诗词都用了这两个名词。《金瓶梅》也在不少处刻意点出对人伦纲常一种漫画般的讽刺，而

且它们往往用同一口气和同样的儒家理想词语来标榜其高尚的心意。更关紧要的是这些作品里被玷污了的全部价值观中总让“孝”这个典范的儒家概念占住主位。在《三国演义》和《水浒传》里，它表现为各种有关私义与公义、尤其是做孝子还是做忠臣这种几乎是定型的矛盾冲突场面。《金瓶梅》的中心主题在于孝悌这一正常律己心态的逆向转变，即成为目无宗亲关系，只以自我满足为尚，因此，乱伦、无后、悖逆等主题不仅成为西门庆府邸内一团糟的症状，而且迟早成为象征家庭和王朝同归于尽的祸根。《西游记》在这点上也出人意料地同样非常留神孝道主题，若无此项内容，该书就纯粹是一部描述几个摆脱了家务羁绊的云游僧冒险故事了。

不过，我们也看到这些小说中很少有哲学问题的学术性探讨。但某些情节中确有一两地方隐见这类问题露出了一点苗头。例如《水浒传》有“下井”一幕，《西游记》有“履冰”，《金瓶梅》则有妯娌间相互提携等等典型场景都暗射四书五经的出处。循着这个思路，或许有人会说，关于像李逵、潘金莲，以及在较小程度上还有张飞这样一些人物的不祥冲动那种看来似乎是天性凶暴的描写，都没有超出“性本善”和“性本恶”这一儒家经典争论的范畴。当然，这种含义从未发展到进行公开哲学探讨的地步。同样惹人注目的是小说中缺乏晚明戏曲和拟话本小说本那种特意描写“情”与“理”的常套冲突场面。(3)我们更谈不上在这里追寻16世纪书院内关于程朱理学与王阳明“心学”各种专题论点间那种唇枪舌剑的任何直接反映。

我认为这些特定儒学争端开始引起我们注意是由于这些作品广泛反映自我修养这个概念而发生的。“修身”是宋代大儒们从《四书》中摘引出来的整个理学思想纲领，进而把它演绎成这一体系的核心问题。再说一遍，由于这些小说中难得有多少抽象的哲学味儿的文字，所以人们极少可能找出故事和抽象教条之间一一对口的内容。尽管如此，《四书》中某些程式化的东西曾有助于我们把握作品中层次较浅的一些潜在意义。

我用以阐释小说而且最切合故事内容的儒家教义之一是《大学》一书的篇首部分，特别是"不齐其家"这一"条目"，拿它来给颠倒修身功夫的西门庆一家作注脚是再恰当不过了。我并不想把一组复杂的联想归纳于单一的出处，我只是想再一次回到这一节文字上去，以表明四大奇书每一部都从各自的侧面反映了自我修养这一正统观念。那就是说，根据《大学》首章的演绎推理，假如我们认为《金瓶梅》主要是关注一户人家小天地生活，兼有以此及彼的构思，把家庭这一层次的腐化堕落推及其他各层相应之处，那么我们在《水浒传》里目睹的就是一场类似的权威扫地情景。不过，这次故事发生在政治和军事领域的法治这个层次上，因此，从小规模骚动到遍及全国范围的乱的逐步升级可以归咎于"不治其国"之弊。不言而喻，《三国演义》里各种力量间的冲突早已上升到皇朝统治的最高层次，作品中的许多说教内容都表现在凭借帝王权威以求天下大治的高调措辞里。由此观之，中心问题已提高到了上一层权威，即人们不妨毫不含糊地理解为是："不平天下"之失。但这决不意味着排除个别小国治理以及个人私事小天地都有相应失败的事例，这些也都是与这部小说所探索的历史演变之动力有关的问题。

在解释《西游记》中的深层寓意时，我不得不回过头来从小说开篇救国齐家的初衷转向内省（即属《大学》所谓"正其心"和"诚其意"两条目）来进行探讨。我们看到，如该作品所隐喻的，取经求成正果路上的主要拦路虎以内心潜伏危机居多而外部障碍倒是其次。作者常常使用"炼丹"、"定心猿、"成正果"等表面看来并非儒家术语的词汇来表述这种内心冲突，其实它依然乞灵于"求其放心"的孟子名言来点出书中本义，从而把各门外道功夫的形象改口说成是指兼收并蓄的晚明理学范围内"心学"一语包罗的全盘思想。

这种关注内心活动的探究显然以《西游记》一书最为突出，但其他三部小说也不是一点都没有。如在《金瓶梅》里，我们就观察到这种手法，即故事里种种外部有害力量都是围绕着一个本性

虚无的内在轴心旋转的。尤其是西门庆走上自我毁灭的那最后几幕情景，以其真实的意义说，完全是他徒劳地企求实现自己虚妄意象的挣扎表现。类似的一些术语也在《三国》里发挥它们的作用，在那部书的好些关键情节里，“动心”或“心乱”常是推动事故发展的重要因素。尽管《水浒》的焦点若说也在内心层面上未免有点言过其实，但是意志薄弱、妄自尊大、陶醉于自我意象等也与体力比试有其一定限度那样在勇武的局限方面有着同样重大的意义。

所有四部作品的共同之处是强调推动各自故事进展的秩序崩溃或意志丧失，无论这表现在外部社会政治背景或内心自我平衡的层次上。如此众多的关键情节表现这种因动心而失调或失控的倾向在某种意义上说也许可以解释为中国叙事传统(就这点而论，也是任何叙事传统）固有的一种惯例写法。不过在明儒思想的背景中，它也许可以看作是反映了一种更为抽象势必乱及天下根基的假设性问题。

具有典型意义的是，这个“乱”的问题在这几部小说的虚构范围内都缩变成为过度满足自我的事例。这也许能说明，在我的论述中，“四贪”这个简单公式为什么能概括如此众多的叙事变迁。《金瓶梅》自然是把过度沉湎于酒、色、财、气这四种灾祸衍绎得最为淋漓尽致的了。这首尾两种“贪”在《水浒传》里也描绘得相当明白，虽然有些读者对小说涉及男子汉傲气和女性挑逗发生冲突所爆发的性妒恨竟潜伏着如此强烈的邪恶冲动也许感到几分惊奇。《三国演义》也是如此，我们看到耽溺女色或其他形式的过度纵情享受在一系列情节中似乎泛指为是使曹操、刘备等人遭到不少天大挫折的原因。甚至在《西游记》里，我们也竟注意到，除了各种形式的“多心”现象（最明显地表现在他的恐惧、烦恼和怒气上）阻止尚未大彻大悟的唐僧前进之外，也有意外多的场景将性诱惑突出为灵山取经这个隐喻旅行中最可怕的障碍。不过这部小说表现了比色欲本身更触及本性的问题，即毁灭性的自我放纵和意欲求全。这些问题也完全适合于《水浒传》和《三国演

义》两部偏于行动的故事中那种无羁的英勇行为和权欲追求的表现。这样，我们就看到了修身这一概念由反讽影射转为内向的情景：清心寡欲的理想境界让位于随心所欲——无论它表现为贪得无厌，还是妄自尊大或过早求道的形式.

到此为止，我所阐述的仅限于这四部明代奇书反讽构思涵义的阴暗一面而已。我一直强调的是充斥全书的那些传统理想的反面意义，并且把小说文体中出现的这种现象解释成是对理学修身概念的一种反向修改。然而对这种反讽利刃的另一锋面，即这些反讽词句所暗含的正面意义仍有待阐述；不过，这种笔法本身是始终不会明说葫芦内藏放着什么药的。倘若这样理解叙事体的反讽现象对阅读一般小说文体的特征确有所帮助，并且能把它用来阐释这几部中国小说的话，那留待我们必须考虑的就是这里的反讽笔锋可能朝的是什么方向问题了。

自相矛盾的是有关这一问题的考虑偏偏受到了下面情况的阻碍:所有这四部作品显然在不同程度上都具有一种宏观的构思，或至少有那么一套说教性质的评价标准制约着人们对作品作任何可能的诠释。这种广义模式通常都以佛家因果报应的概念表达出来。《水浒传》把这一层意思局限于小说开头部分那个神话故事，即放出一批灾星，预示这108个好汉将成为人间或至少是腐败朝廷的祸患，作为某种天诛的匿迹使者。《三国演义》的这种果报结构是通过超自然力量和神秘人物的干预，给曹操等人的各种纵欲罪孽以应有惩罚这种劝善惩恶以示天理报应不爽的美感表现出来。甚至诸葛亮也可作如是观，他因妄狂自大招致天神的妒忌，终于作为牺牲品早夭。《金瓶梅》的说教框架无疑是以投胎再生的图式精心编制的，它使散漫的故事结构具有某种程度的连贯性，尽管小说首尾脱节，前后多处出现不一致的现象。至于《西游记》，取经求道和赎罪超度是贯穿故事情节的主线。

不过，在所有这些为佛学辩护词里，我们最终还是强烈地感觉到这并不是四大奇书的真谛。这也许是因为这些说教名言本身迟早也会遭到那些主人公身败名裂反讽的贬损。简单地一挥手就

拒绝这套说教，把它看作不过是虚饰性的添足之笔或把它们当作用带刺的话来进行辩解，目的是要把虚构小说描述的荒淫无度情景看个不亦乐乎而设下的巧辞，那当然是很诱人的。《水浒传》中因果报应构思之不足信是显而易见的，因为序幕里释放灾星的故事前奏与后面主体叙述部分的进展前后没有多大关系。《三国演义》的情况也是如此，小说中给人印象最深的重大恶行及其无情惩罚，说到底，是完全按照政治及心理原动力的规律对人们挣扎和失败的一种戏剧性描绘。《西游记》这出西天取经的度世剧因不断针砭其取经者救世本愿的虔诚而始终受到贬损，使读者不会过分认真地去看待小说的说教劝善口吻。这种倾向在《金瓶梅》里走得更远，那种经由拨点迷津而转入明心尽性的表面虔敬，通过先后对一群未卜先知的释道真人的戏谑性描绘而终于受到几分削弱。其中一大事例是那位胡僧赠送给西门庆的救命之具反而加速了后者自我毁灭的必然进程。为此，现代读者一般总是抛开《金瓶梅》的全套说教外架，把它看作只是一种掩饰手法，说得好听些，是为了探讨下流习俗的笔墨，说得不好听，就是色情文学中的障眼法。

有些评论家试图把《金瓶梅》及另外三部小说中的说教方面看作是本质上具有美学意义而非宗教意义的程式，即一种文学体裁的格式特征，它能把松散的头绪收聚拢来，在情节上增添一种对称感，并提供一种结局紧凑的美学效果。这种看法可能包含着相当大的真实性。但是改成这样说法在此也许更有意义，即所有这种劝善惩恶的美感（就是它具有美学价值的原因）仍在一定程度上有赖于确信不疑的态度。换言之，出自因果报应对称框架的结构上平衡感只是因为它反映了对天理正义的潜在信仰才起作用。这样论述也许过于笼统，但至少这类果报程式可以说是晚明折衷思想之理学核心吸取了佛教概念的一个极好范例。

这个问题体现在四大奇书主人公身上的一种特殊形式就是一面有个人或集体欲望要求满足，另一方面有外部（即人世之常理）环境制约这两者之间经常出现的种种冲突场面。很多情况下

这表现为一种类似自由意志和宿命论拘束（无论其形式如何）之间的抵触。在每一部四大奇书中这种预先安排好框架的作法迟早要招致严正的质疑。《水浒传》在作品主体轮廓之前放置一种拟神话性质的开场白在传统中国小说的读者眼中是理所当然的东西，他们熟知小说体裁常有这种写法，是这种文体的一种例有格式特征。但经过仔细推敲，我们就发现这一部分所包含的内容与小说主体部分很不相称，有关那些灾星的缘起神话与大多数读者的强烈印象不完全协调，他们对这部书所讲述的那群下凡亡魂的坎坷命运一般来说都怀着深切的同情。即使听从那些对梁山英雄吹毛求疵的明、清评论家的劝告或同意那些近代评论家的意见，认为这是一部专述掌权者误入歧途的寓言传奇，我们仍必须承认开篇这个含有寓意的缘起神话既不足以解释、也未能完全导致小说后面部分发生的事情。

同样，《三国演义》开头通过历代兴亡一览表摆到读者面前的那种所谓“分久必合，合久必分”的无情交替循环（后来毛宗岗本插增的卷首一诗总结了这番道理）最后总算达到了它预定的结局：晋势力隔 120 回之久终于独占了天下。这似乎是按照中国传统的改朝换代理论、颇有说服力地陈述了历史发展必然趋势的大体历程。但这丝毫不能改变把个人自大和野心作为历史变化主要动力的故事叙述焦点。跟《水浒传》一样，按此推断，我们又会发现故事情节中的许多重大逻辑矛盾之处。就连三国鼎立这个形成全书结构轴心的大势本身也马上脱离了循环必然性这个简单程式，因为每一个“国”都力求占据改朝换代周期变化中的上升弧道顶位。由于同样原因，到司马懿最终升登权位顶峰时，我们发现这个“得胜者”的举止与反复出现在众多其他皇位觊觎者的模式并没有什么不同，而那些人的短期“统一天下”总是为自己迅速灭亡种下祸根。

《金瓶梅》的情况也是如此。小说中过分简单化的因果报应程式没有回答西门庆一家的作孽及其最后得救的一些问题。诚然，西门庆的罪行得到它的可怕惩罚，正如潘金莲、李瓶儿、陈经济和

庞春梅迟早都受到惩罚一样，这些都是罪有应得。但是我们对最后由糊涂的月娘和狡诈的小厮玳安来掌握家业重振西门庆家族应作何解释呢？他们自己对西门庆的垮台也负有不少责任。就此事而言，孝哥这个在物质和精神上为家庭赎罪的角色究竟起何作用也同样暧昧不清。他出世于正当西门庆骇人听闻的暴卒时刻，这使他有点像是由他父亲转世的，因而取名"孝哥"就更带有彻骨的反讽意味。可是作者自己也否定了这种干净利落的解释，他在第 100 回的最后一个幻象中安排西门庆到别处无缘无故投了胎，结果孝哥就变成了一个不明不白的牺牲品而非赎救的工具。南宋偏安，收复部分江山这一暗含的类比也不能给小说结尾意义作出满意的解释。如前所述，这种历史的类比赋予了小说一层重要意义，但这决不是说它已充分解答了故事结尾处西门庆家这个小天地顷刻土崩瓦解的问题。

《西游记》篇首由观音菩萨庄严预告、后来每逢紧要关头又屡次重申的取经求道成正果这个总模式，使故事具有强烈的宿命感。但这种感觉在很多地方遭到削弱，尤其是当我们问起为什么要让取经者在路上经受这么多磨难的问题，因为取得真经这个原先约定的救世工具的任务，对孙悟空或其他任何维护神来说是只要翻一个筋斗就可以到达灵山完成的。但我们却被频频示知，出于神学和文学的必要性，朝圣者必须徒步走完这个富有寓意的旅程才能逐渐领悟成正果。故事末尾关于企盼已久的经文原来是件无用废物这一煞风景笑话一语道破了问题。

这样，在所有这四大小说中我们都看到一系列虚摆神谕架子的说教代言人所提出的答案还是只有在故事情节中以人类行为及其后果的运动规律才能衍绎完成。每个场合中所摆出的宿命论程式总是给人们发挥自由意志留下很大余地。反过来说，正是这种预定的因果关系本身将故事重心转移到人类行为的必然后果。这至少是如"谋事在人，成事在天"这句称为该书本旨的诸葛亮名言中所包含的观点。我在论述《三国演义》时已经说过，这句精辟的格言把人类事业中的个人努力——这不超出人类所能——和

诿之于苍天冥力的那一部分置于同等重要的地位。由此观之，小说惯用因果报应框架的写法也许可以重新解释为不是属于十足的宿命论，而只是执意认为人类活动固有其广大天地这种前呼后应的必然性。

我们在这里也许能看出四大奇书中反映的世界观与16世纪思想史之间的一种具体联系。正如第一章所谈到的，当时是一个对个人行为认帐观念感到非凡兴趣的时代。这种现象反映在一系列学术和宗教活动中，从俗文化的善书和功过格直到一些文人名士的公开忏悔。[4]这种倾向在后一个世纪里更为明显，尤其是亲身经历了明朝亡国之痛的那一代人，但它在万历早期就已初露端倪了，那几十年里正是这四大奇书的各种刻本付梓和流通的时期。从最广义的方面说，这种自我道德修养的高度意识也是出自后王阳明一代的思想酝酿中逐渐出现修身观念的修正理解。

不过，虽说四大奇书中每一部看来对人类行为及其后果的积极意义都感到兴趣，但还是不能解释小说中反复强调人力渺小，事多徒劳，因而常兴天地茫茫万事俱空之叹。这足以使四部小说的各自整体写实构架终属一场烟花春梦。如《水浒传》故事大部分都叙述梁山一群似乎都在无止境的扩大，随后又接连打了几个大胜仗。但接着在最后部分里正当梁山好汉们为朝廷事业竭尽全力之际，转眼就大批阵亡，零落星散只剩下少数幸存者最后演出自我毁灭的悲壮一幕。尤有甚者，所有这一切都发生在一连串徒劳和虚幻的意象中，使这些本来淡而无味评话演义般的俗套武侠传奇给人们留下了几幕最令人难忘的插曲。在这里，仅存的得志者似乎只是那几个能看破红尘摆脱世俗事务纠葛的人——如鲁达的常套顿悟或燕青的急流勇退、悄然离去——这个事实给小说描叙的全部英雄业绩抹上了反讽的色彩。

《三国演义》的结尾阶段也给人以极为相似的感觉：曹操、刘备、关羽、张飞及一大批次要角色的自我毁灭行为也都是在突出万事皆空这一主题的意象之背景下表现出来的，一个极好的例子就是诸葛亮那场含义模糊的去世。结果，使得毛宗岗在对原文稍

加窜改以后就能够宣称，他的本子是以万事皆空的调子贯串始终的。

《金瓶梅》的说教性了局显得更加突出万事俱空这一旨意。人们读到这一部分时所得的印象确实如此，在刚刚经历了一场闹轰轰的战争喧嚣后一刹那就体验到结尾那种万籁无声的寂静。假如说稍有区别的话，那就是像张竹坡在一条《读法》评论中一句牢骚话所说的那样，《金瓶梅》的症结是结局不够虚空。(5)或者说，就我的论点而言，构成这部奇书的缜密修辞“小结构”那种反讽笔法的深度和复杂性，再不允许我们用世事皆空这个简单化的“秘诀”来概括。

只有《西游记》的作者似乎刻意要否定一系列关键情节中口口声声所陈述的空虚之调，这是通过对唐僧拘泥于求空只落得大受贬损的反讽映射写法来实现的。我们逐渐领悟到，正是这种偏于把虚无看作是解决一切问题的实体的倾向终于成为明心见性的主要障碍。这样，即使没有取得无字真经那临了的一次戏笔，对那些企盼着最终从这个富有寓意中的求道故事中得到什么启示的读者来说，也只会对一种归空的思想仍旧感到茫然。

为了避免沉没在那空幻的大海中，我们只能依赖于一种“筏”，那就是前面多次讲述过的把“空”字来与那配对之语“色”字相提并论。（在此顺便说一下，这些词语本身巧妙地证实了原本是佛教概念的词汇混同于三教合一思潮中，并且在明代理学旗帜下被运用于严肃的哲学论述一事。）这一配对概念在《心经》篇首“色即是空，空即是色”这一偈语中得到简练的表述，在《西游记》和《金瓶梅》的关键段落中都被引用过。(6)至少在论述前一部小说时我曾说过，这种概念对全书旨意提出了非常重要的注释——这不仅是指现实和幻象的简单对比，而更重要是这一对表面上矛盾的概念在逻辑上的同一性和互相渗透的意思。且不谈别的，单是这一点就至少对我探讨小说中的性欲问题又增添了一种思想层面。色欲问题不但成为构成《金瓶梅》情节的原料，而且在另外三部表面上是写云游朝圣者和不近女色的战将的作品中也

都赫然可见。根据“色”和“空”的辩证关系，色欲，或更广义地说，耽于声色同一时刻也可囊括人类体验中最真实和最虚幻的境界，因而这一主题领域就接近四大奇书的核心问题。从这种意义上说，所有四部小说都没有把具有迷人吸引力的“空”完全描写成能解决一切有关“色”的种种难题。反之，每部作品在探索人生有因必有果一事和天地万事皆空这两者的界面时都设法跨越现实和虚幻间的微妙界线。我在论及四大奇书中儒学本义的范围时，心里想的正是这类对现实世界中人类活动的有条件肯定。小说对于由这种试探性接受所微微掩盖的虚空深渊怀有一种敬畏之感，因而终于减弱了这种肯定的态度。

这样说也许对这些书内毕竟是摆出虚假哲理架子的零碎冥想谈得太多了。归根到底，我从一开始就承认，这些16世纪的作者和编撰者不必一定是当时最有深刻见解的思想家，他们通常只不过是拾人牙慧、袭用一些当时流行的俗套话而已。但与此同时，这种把世态人情编造成虚构空想的小说创作事业本身，使得这些作者处于观察和分析这个问题的优越视角。从理论上说，他们有权随意操纵小说的结构，任意安排开头、结尾以及布局章法来表述自己对劝善惩恶与道义的见解。但是与此同时，他们也无可否认地必然受到读者们的逻辑合理观和审美学所期待的束缚——且不说还受到他们所赖以创作的原先故事素材之另一层预期效果的掣肘。但要是这些作品的反讽外表含有任何严肃意义抱负的话（我确信是有的），那么这种意义也许就隐藏在我试图在这里勾勒的各个方面。

注　释

(1) 别的共同叙述题材还包括这样一些情节，如程式化的个人比武、英雄胜利聚义、遇到未卜先知的僧侣、题写反诗、从死囚名单上划掉姓名，等等。

(2) 章学诚的《丙辰劄记》(参看本书第五章注 446) 对《三国演义》和《水浒传》在内容上有意抄袭问题有所论述。

(3) 在汤显祖的《牡丹亭》和另外戏曲中有这个问题的最明显例子。参看张竹坡在他的《金瓶梅读法》第 43 条对这些名词的介绍(见前面第二章注 126)

(4) 参看本书第一章注 35。

(5) 参看张竹坡的《读法》第 75 条和第 76 条。

(6) 参考似乎是对这些字进行文字游戏的“孙悟空”这个名词以及《红楼梦》第一回对这个观念的相似阐释。

译 后 记

本书的翻译工作，经过三年多努力终于完成了。

原书末附有《“李卓吾”各种评本》一文和原著引用的四大奇书版本说明．由于篇幅关系，上述内容都给删去了，因此，各章涉及这两部分的注释也都删除（原著引用书目和引文出处也均未予另行译附，4—6各章注释中的有关引文出处就在各条注释内标明）；同时，考虑到国内读者的实际情况，注释中有关外文书刊的极大部分内容都经作者同意予以删略，因而译本与原著的各章注释号次不尽相同。

本书的译述，承徐朔方教授的关怀和鼓励，又承作者浦安迪教授本人在百忙中对译稿详加校阅，谨此致谢。在翻译过程中，得力于妻子王珠翠和孩子沈弘的誊清校订，并承颜依青同志为我审阅译文，这里一并致谢。

虽然我对译述作了不懈的努力，难免仍有词不达意、愧对原作之处，只有请求读者原谅了。

沈亨寿

1991年12月